SCRITTI

DI

STORIA LETTERARIA E POLITICA

V

BENEDETTO CROCE

LA LETTERATURA DELLA NUOVA ITALIA

SAGGI CRITICI

VOLUME TERZO

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1915

XLIII

GIOVANNI VERGA.

Una peccatrice — il primo romanzo del Verga, pubblicato nel 1866 — racconta di un giovane studente, che si accende follemente di un'elegante misteriosa capricciosa signora, la quale egli incontra per istrada al braccio del marito o spia lunghe ore attraverso le finestre della casa di lei. Respinto dapprima con dispregio, cerca invano stordirsi nei bagordi, e quasi ammattisce, finchè rientra per un po' in sè medesimo, e del suo tormento foggia un dramma. E con la rappresentazione di quel dramma, fremente di passione, conquista la donna tanto bramata e s'inebria nel possesso; ma sopraggiunge anche, di lì a qualche tempo, inevitabilmente, nella consuetudine della vita quotidiana, il rapido raffreddarsi della passione in lui, il crescente ardore nella donna, la quale, avuta certezza dell'irreparabile dissolversi del loro legame, disperata si avvelena, morendo tra le braccia dell'amante in un'ultima gioia d'amore. — La *Storia di una capinera* (1873) è il lungo singhiozzo di una giovinetta monacata a forza, che vede l'uomo che ella ama, e che per un tempo l'ha amata, diventare sposo di sua sorella, non come lei reietta dalla fortuna. — *Eva* (1873) è un altro delirio, un'altra follia amorosa, commista di vergogna e di abiezione, di un giovane pittore per una ballerina di grande stile, che il

capriccio gli getta tra le braccia, e la seduzione degli agi e del lusso, l'insofferenza per la povertà, ritolgono a lui per sempre: il giovane insulta il suo rivale, l'uccide in duello, e va a morire di tisi e di passione nella sua isola nativa. — In *Tigre reale* (1873) riappare la donna misteriosa e fatale, una russa dagli scatti selvaggi, tenera e crudele, raffinata e barbara, consumata da malattia e bramosa di vita: l'uomo, che l'ha amata indarno, è richiamato e attirato da lei, morente, che lo strappa alla famiglia, alla moglie affettuosa, al figliuolo infermo, e gli si dà in una macabra notte d'amore. — *Eros* (1875) è la storia di un marchese Alberti, figlio di genitori reciprocamente infedeli, e sbattuto di passione in passione nella sua vita senza scopo e senza bussola, ch'è terminata dal suicidio.

L'ispirazione di tutti questi romanzi è sempre la medesima: lo spasimo acre dell'amore sensuale e fantastico, che si consuma nei contrasti interni o nell'urto con le esterne condizioni sociali. I protagonisti di essi sembrano dire, tutti o quasi, come Pietro di *Una peccatrice*: « Io amo nella donna i velluti, il profumo, la mezza luce, il lusso... tutto ciò che brilla ed affascina, tutto ciò che seduce ed addormenta... tutto ciò che può farmi credere, per mezzo dei sensi, che questo fiore delicato, del cui odore m'inebbrio, che mi trastullo tra le mani, non nasconde un verme; che quest'essere non è, come il mio, debole e creta ». E le donne sono tutte simili all'eroina dello stesso romanzo, che si leva di letto alle dieci e mezzo, prende un bagno profumato, passa due ore allo specchio la mattina e due il giorno e tre la sera, e non vive se non di convegni mondani e di teatri. O alla ballerina Eva, che ha « sguardi affascinanti come il corruscare di un'esistenza procellosa, piena di attrattive »; un sorriso indefinibile, « sorriso di vergine in cui lampeggia l'immagine di un bacio »; con qualcosa nella persona, ch'è « come una confidenza fatta al vostro orecchio con labbra tiepide e palpitanti,

che vi rende possibile il sognare le sue carezze »: l'ammirazione, che ella desta, « assume la forma di un desiderio »: ella pare « una febbre di giovanotto fatta donna ». E in tutti questi romanzi è una perpetua visione di femmine bionde e di femmine brune, coperte di trine, sdraiate in pose indolenti nelle carrozze, con gli omeri abbaglianti di bianchezza nei palchi dei teatri, o nascosto il volto da nere mascherine nei veglioni; con guanti che giungono al gomito, o con morbide mani nude, venate d'azzurro; passanti con fruscíi di seta e tra vaporosità di merletti; con stivalettini di raso che calzano piccoli piedi impertinenti: tutte dai nomi rari o esotici, Narcisa, Eva, Nata, Velleda. I giovani che se ne innamorano, per lo più nativi del mezzogiorno, dal temperamento caldo, scrittori, artisti, gentiluomini, sentono che s'appressano ad abissi spaventevoli ed esitano sull'orlo. Il pittore, dopo il primo colloquio con Eva, dice: « Vidi come un baleno dell'avvenire... Che cos'ero io per disputare quella donna a quegli uomini felici? Provai dispetto, vergogna, gelosia rabbiosa: sentii che la vertigine di quella sera mi strappava violentemente da tutte le mie affezioni e mi gettava nell'ignoto. Ebbi paura, e l'orgoglio mi diede la forza di giurare che mai più avrei riveduta quella donna... ». L'immagine della famiglia, della madre, della fanciullezza, delle gioie oneste, dei dolori santi, li fermano per un istante; ma l'onda impetuosa e insidiosa della passione soverchia. « Io ho abbandonata la mia famiglia per correr dietro a quelle larve!... E allora ho dovuto chiedermi quale di cotesti due affetti fosse il vero, se il più forte o il più puro... È stato un gran dolore.... ma il dolore è una debolezza, non è una verità... E dei due affetti, sai quale ha vinto.... nel mio cuore entusiasta e vergine?... Ha vinto il più turpe; ha vinto il sensuale nella mia anima che viveva in un mondo ideale... Ora dimmi tu le tue frasi sonore: io ti getterò fra i piedi i fatti eloquenti ». E Pietro, spento ogni lume d'ingegno ed ogni fede,

va a trascinare la vita nel suo paesello, dissipando il suo scarso patrimonio e rimeggiando qualche sterile verso per onomastici; il pittore Enrico Lanti muore consunto, e il marchese Alberti, come già sappiamo, si uccide; Maria, la monaca, è messa in cella come matta, e muore anch'essa di disperazione e consunzione: la vittima di *Tigre reale* non muore, ma rimane spossata come dopo una malattia mortale.

Era tutto ciò esperienza diretta dall'autore, un brano di autobiografia, o solamente incubo e sogno? o quanta parte dell'una cosa e quanta dell'altra? Storia o sogno, così fatto era il mondo d'immagini che riempiva la mente di Giovanni Verga nel primo periodo della sua vita. Immagini di animi e di intelletti che la società, con la sua ricerca di ricchezza e di piacere, col suo culto della materialità, — la società dei banchieri e dei gaudenti, dove solo ideale è la tavola e la femmina, — contamina e avvelena. « Non accusate l'arte (scrive il Verga, nella prefazione all'*Eva*), l'arte che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create; voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa; voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivali inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e vi getta in faccia ». E la spontaneità dell'ispirazione si sente, come in queste parole sdegnose, così dappertutto in quei suoi primi libri. Certo, il Verga aveva letto molti romanzi, specialmente francesi e del periodo del secondo Dumas e del Feuillet e di altrettali; ma la spinta a comporre i suoi gli viene dall'intimo.

Senonchè, al calore dell'animo e al tumulto dell'immaginazione eccitata non rispondono la forza e l'esperienza. Artisticamente, quelle sue immagini, che sembrano così ricche, sono ancora povere. E ciò è provato non solo dal fatto che

esse si ripetono costantemente in tutti i cinque romanzi, con varietà superficiali; ma anche dal non essere sufficienti a riempire davvero un solo romanzo. L'impeto dell'animo commosso avrebbe potuto concludersi in una breve composizione, da intitolare romanticamente *Amore e morte*, *Passione e follia*, o simile; ma, per elaborarlo nella forma di una larga rappresentazione della vita, occorreva sguardo più sicuro, polso più fermo. Ciò mancava ancora al Verga: e perciò, non riuscendo a dare vera realtà artistica alla sua indeterminata concezione, egli si aiutava frugando nel vecchio guardaroba romanzesco e teatrale, approntatogli dalle sue reminiscenze di non elette letture. Donde situazioni poco originali: orge in cui si affoga il dolore; vestizioni di monache, alle quali si recidono le chiome mentre l'amante è tra gli spettatori; veglioni e personaggi mascherati; duelli assai generosi ed enfatici; qualcosa di convenzionale e di vecchio che copre il nuovo o il nuovamente sentito, che pur c'è in quei libri, specie nell'*Eva*, che, a mio parere, è il migliore. La costruzione del racconto è di solito artifiziosa. *Una peccatrice* si apre con la scena dei funerali della donna che si è avvelenata: il medico, e amico della coppia, fornisce all'autore una serie di appunti e di documenti epistolari per scriverne la storia. Anche *Eva* si apre con l'ultima scena: Enrico Lanti, già all'ultimo grado della tisi, in un veglione fa scommessa di baciare pubblicamente la donna ch'è stata sua, e che ora si pompeggia in quel veglione al braccio di un ricco protettore: la bacia, e segue la catastrofe. Tra la scommessa e il bacio è inserito l'intero racconto della sua vita, narrato da lui in un palchetto di teatro, e che è tutto il romanzo: e, dopo essersi così minutamente analizzato, dopo avere disacerbato sè medesimo col confessarsi con tanta abbondanza di eloquio, Enrico Lanti è ancora così acerbo e fuori di sè da recarsi a commettere immediatamente (per dare conclusione al romanzo) l'ultima follia. La *Storia di una capinera*

ha forma epistolare, che porta seco sovente una troppo nitida coscienza di sentimenti dei quali si deve supporre che si abbia solo una mezza coscienza. Come gli episodî sono vecchi e la costruzione artificiosa, così ciò che si dice più strettamente lo stile è affrettato e sommario, quasi l'autore non sappia fermarsi nel particolare, vederlo con nettezza e seguirne le sfumature. La vita di quei libri è nel calore giovanile dell'ispirazione: piuttosto nell'impulso, per così dire, che nell'esecuzione.

Quando, più tardi, il Verga volle ripigliare quel tema della tragedia e miseria della sensualità, scrisse *Il marito d'Elena* (1882), nel quale è ben altra calma di visione, ben altro studio della realtà umana, ben altra solidità nelle figure e negli episodî; quantunque anche in esso si noti dell'affrettato, del riecheggiato e delle sproporzioni. Per intanto, dopo quello sfogo giovanile, egli dovè sentirsi come esausto e quasi nauseato del continuare a insistere nel primo suo argomento. « La contradizione che c'era nella mia esistenza (sembra egli dire col pittore, di cui ha narrato l'amore per Eva) fra le passioni e il sentimento si rivelava nelle mie opere. Ero falso nell'arte com'ero fuor del vero nella vita; e il pubblico mi batteva le mani: quegli applausi, delle volte, mi umiliavano agli occhi miei stessi, ma sovente mi ubbriacavano. Sembravami che andassi tentoni in cerca di non so che... ». *Eros* è la degenerazione dei suoi precedenti lavori, più lungo degli altri e più vuoto, dove frequenti appaiono i segni della stanchezza.

Nondimeno, col suo brio naturale, il Verga avrebbe potuto comporre ancora romanzi gradevoli, escogitando nuove combinazioni, graduando meglio gli effetti, raffinando lo stile. Non so dove ho letto accennato un paragone di lui col Feuillet: il Verga poteva diventare un Feuillet italiano, e, meccanizzando sè medesimo, trattare argomenti coi quali i sensi e l'immaginazione passionale facilmente simpatizzano, sul

genere della *Storia di una capinera*, che ha per fide alleate le lagrime, pronte a traboccare, di tutti i cuori teneri. Ma è merito del Verga di avere disdegnato gli estrinseci successi e di avere invidiato altri allori che non quelli, pur non dispregevoli, di un Octave Feuillet.

E poichè la nuova fase dell'arte del Verga si svolse, come si suol dire, sotto l'influsso del verismo, e poichè di verismo a proposito di lui e di altri scrittori italiani che sono stati definiti «veristi» dovremo più volte discorrere in queste pagine, ci si consenta una breve digressione per chiarire alquanto il significato di questa parola.

«Verismo», come «classicismo», «romanticismo», «idealismo», «simbolismo» e simili, sono termini che la filosofia dell'arte, dopo averli esaminati, getta in un canto come distinzioni erronee o pleonasmi confusionarî. Ogni vera opera d'arte (essa dice) è insieme veristica, simbolistica, idealistica, classica, romantica e via, perchè sintesi di materia e di forma, di natura e di spirito, di reale e d'ideale. Quando la materia sembra che stia da sè, non giustificata dalla forma, non è da parlare di arte veristica, ma di arte sbagliata; e parimenti, quando la forma sembra che si libri in aria, distaccata dalla materia, non si ha idealismo ma vacuità, perchè la forma vera non è altro che il dominare la materia. Si desidera una riprova empirica della vanità di quelle dispute tra scuole artistiche? Si veda come vanno a finire. Dopo aver discusso a perdifiato con affermazioni unilaterali, si conclude, di guerra lassi, che l'importante è, che si faccia arte, arte bella, veristica, idealistica o simbolistica che si voglia chiamarla. E se ne vuole ancora un'altra riprova? Si veda come i critici, che tengono a quelle distinzioni, siano poi costretti a scrivere sul «romanticismo» e sul «verismo» dei «classici» o sul «classicismo» e «verismo» dei «romantici», riconoscendo, con questi stessi titoli, la vanità di esse, l'inscindibilità di ciò che arbitrariamente avevano scisso.

Così ragiona la filosofia dell'arte, l'estetica, e, non c'è dubbio, ragiona bene. Ma uno degli sbagli che più frequentemente si commettono, consiste nel credere che ciò che si è negato in un campo, dove rappresenterebbe un errore, si sia perciò stesso negato in ogni altro campo, dove invece può essere verità, o almeno strumento di verità. I tedeschi hanno, contro questo sbaglio e quest'equivoco, un'immagine vulgata ed efficacissima, che merita di diventare italiana: dicono, cioè, che «bisogna stare attenti a non buttar via il bagno col bambino dentro». Lasciamo da parte la filosofia e guardiamo alla storia. Ed ecco che quelle parole, che colà non avevano senso legittimo o non avevano senso del tutto, ne acquistano qui uno assai evidente. Il romanticismo non esiste in estetica pura: ma nella storia lo avete innanzi e non potete negarlo. Il verismo, quando vuol essere una «formola» estetica, è assurdo, come ogni formola estetica; ma nella storia non è formola o precetto, e designa un fatto o un gruppo di fatti. E aver negato le formole non importa che si debbano negare i fatti, sol perchè e le une e gli altri sono stati battezzati coi medesimi vocaboli.

Che cos'è il verismo nella storia? È una parola riassuntiva, un'etichetta, per indicare un moto storico, di storia dell'immaginazione, svoltosi nella seconda metà del secolo decimonono e correlativo allo svolgimento delle scienze naturali, psicologiche e sociologiche. L'arte anteriore versava più volentieri sugli ideali dell'umanità: l'arte della seconda metà del secolo decimonono ha guardato più volentieri ai fatti che possono chiamarsi brutali o materiali: all'uomo e agli uomini in quanto non raggiungono, e quasi non sospettano, ciò che nell'uomo è d'ideale; in quanto non sono davvero, o non sono più uomini. L'arte anteriore considerava, nella passionalità, quel che v'ha d'intellettuale, di morale, o almeno di squisito e raro: il verismo, invece, quel che v'ha di misero, di egoistico, di comune, di stupidità e di meccanismo. L'arte

anteriore considerava più volentieri l'uomo delle classi superiori, o in quelli delle classi inferiori cercava quasi soltanto ciò che risponde agli ideali di cultura e di vita etica: il verismo più volentieri si volge alla borghesia affaristica, a quella meschina e magra, agli operai, ai contadini, alle plebi abbrutite, agli irregolari e ai rifiuti della società. Ripeto, le caratteristiche anzidette sono da intendere storicamente, e perciò con discrezione. Che se alcuno obiettasse che tutti i caratteri da noi indicati per l'arte precedente si trovano anche nella susseguente, e quelli della susseguente nella precedente, e che anzi in uno stesso artista è sovente l'una e l'altra tendenza; avrebbe ragione, ma perderebbe di vista la questione onde si era mossi. Perchè egli verrebbe semplicemente ad affermare la costanza della natura umana attraverso la storia, laddove non è la costanza, ma la varietà ciò che si ricercava: non l'identità sostanziale, ma il differenziarsi individuale. E nell'incapacità a cogliere le gradazioni e le differenze è ciò che si dice mancanza di senso storico.

Il movimento psicologico, sociologico e naturalistico, — del quale è ora concomitante ora fattore ora riflesso il verismo in arte, — forma un'epoca storica, che non sarà stata vissuta indarno dall'umanità; quali che siano le manchevolezze che noi ora possiamo avvertirvi. Esso non cominciò in Italia, la quale dopo il Cinquecento non fu più iniziatrice in letteratura; con che non si vuol intendere che non producesse artisti: li produsse, e grandissimi; anzi è da notare che talvolta chi inizia non compie, e che nel compiere, nel perfezionare, è il fiore dell'arte. Ma nè il radicalismo del secolo decimottavo, nè il «faustismo» della riforma germanica e poi della rinascenza poetica tedesca, nè il romanticismo della restaurazione, nè il socialismo e la sollecitudine ansiosa per le antitesi e le lotte delle classi sociali, presero origine in Italia. L'Italia corona il mondo medievale, anticipa il moderno; ma durante tre secoli all'incirca ha in questo parte secondaria,

per le cagioni economiche, politiche e morali a tutti note. Così accadde anche pel « verismo », le cui prime importanti affermazioni si ebbero nei paesi che erano civilmente a capo della vita moderna: in Francia e in Inghilterra. Gli altri, e l'Italia tra essi, seguirono.

E questo ha mosso a dire che il « verismo » è stato in Italia un'importazione, un'imitazione esotica. Ma l'imitazione, la scimmiottatura di modelli esotici o nazionali, nell'arte è pari al nulla; e se il verismo italiano fosse stato così fatto, non metterebbe conto parlarne. Il verismo si affermò in Italia, perchè l'Italia partecipava alla vita moderna; e se, come certamente fu, venne preceduto da quello francese e inglese e ne risentì l'influsso, questo fatto indica bensì la situazione storica da cui esso sorse, ma non designa punto l'inferiorità del suo valore artistico. Quando si ripeteva con insistenza che l'Italia doveva creare il romanzo moderno e prendere le mosse dal punto cui erano arrivati gli altri popoli, si riconosceva e il nuovo bisogno da appagare e quella sua condizionalità storica. I precedenti stranieri in letteratura hanno per l'Italia nuova lo stesso valore dei precedenti politici ed economici nelle altre parti della vita: non sopprimono nè la personalità nazionale nè l'originalità individuale.

Il che si vede chiaro per l'appunto nel Verga. Il verismo non fu in lui sostituzione di una moda a una moda, come accade negli spiriti superficiali, che vestono e svestono tutte le mode letterarie: fu soltanto una spinta liberatrice. Di sotto alla crosta formata dalle consuetudini e dagli amori delle grandi città e del bel mondo (materia dei suoi romanzi finora esaminati) lavoravano in lui le impressioni e i ricordi vivaci, diretti, immediati del suo paesello natale, della sua fanciullezza e adolescenza. Si agitavano figure di uomini e donne di campagna, di povera gente, di tormentati e di tormentatori, storie pietose o tragiche di affetti subitanei o a lungo covati e prorompenti in iscoppî selvaggi, di travagli e

angustie e angosce e miserie d'ogni sorta. E queste immagini avevano vigore e solidità assai superiore alle prime: anzi dal contrasto colle prime prendevano ora nel suo animo nuovo rilievo, spiccavano nella loro originale fisonomia.

Circa lo stesso tempo ch'egli pubblicava la *Storia di una capinera* e gli altri romanzi dell'erotismo, gli uscì dalla penna una breve novella, un « bozzetto siciliano », *Nedda*, che metteva una nota nuova e fresca nella sua opera letteraria. L'introduzione di questo bozzetto è degna di nota. L'autore si descrive presso il caminetto, sdraiato su una poltrona, col sigaro semispento, gli occhi socchiusi, le molle fuggentigli dalle mani allentate. Fantastica; l'altra parte di sè stesso va lontano, percorre prodigiose distanze. Ed ecco (egli scrive) « in una di codeste peregrinazioni vagabonde dello spirito, la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca, che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna ».

È sera: contadini e contadine sono raccolti dopo la giornata di lavoro, aspettando la minestra, per sdraiarsi poi a terra, intrecciando i loro corpi, a dormire sino all'alba. La distribuzione della minestra, la preghiera, i canti, la rustica danza, i discorsi sulla giornata che s'è chiusa e le previsioni sull'altra che seguirà, tutta quella vita è rappresentata con pochi tratti vigorosi. E dal gruppo si stacca Nedda, la « *varannisa* », che ha lasciato nel paese lontano la madre gravemente inferma, per raggranellare qualche soldo col lavoro. Sorge l'alba di una giornata piovosa, che impedisce o ritarda i lavori campestri, e assottiglia ancora i pochi soldi del salario. E si assiste alle impressioni e ai ragionamenti dei contadini; col loro sentimento di giustizia, che ha nel fondo il rispetto per la proprietà, con la rassegnazione di chi non concepisce che le cose possano andare altrimenti di come vanno. Si ascolti questo frammento di dialogo. La pioggia fa cascare dagli alberi carichi le olive nella mota e nel fango:

ma provatevi a raccoglierne una per mangiarla col pane asciutto! Debbono infracidare, e nessuno osar di toccarle. « È giusto, perchè le olive non sono nostre » — osserva una donna a chi così si lamenta. « Ma non sono nemmeno della terra che se le mangia! » — ribatte un'altra. « La terra è del padrone, tò! — replicò Nedda, trionfante di logica, con certi occhi espressivi ». « È vero anche questo — rispose un'altra, la quale non sapeva che rispondere ».

Semplice è la storia di Nedda: tornata a casa, finita la sua settimana, giunge appena in tempo ad assistere alla morte della madre. Poi va di nuovo di qua e di là, dove le si offre lavoro: « la povera formica, or che la mamma, stando in paradiso, non l'era più a carico, era riuscita a farsi un po' di corredo. Fra tutte le miserie del povero c'è anche quella del sollievo che arrecano quelle perdite più dolorose pel cuore ». E riama un giovinotto, col quale va insieme in una delle solite spedizioni cui la costringe la necessità; e una domenica, nel riposo campestre, in mezzo alla campagna, inebbriata dal sole e da un po' di vino, si abbandona nelle sue braccia. Torna al paese, incinta: il giovane sèguita ad andare in giro, prende la malaria, infermo si ostina ancora all'opera, cade da una cima d'albero, è riportato moribondo, e muore prima di sposare Nedda. Alla quale con la gravidanza è negato o retribuito anche più scarsamente il suo duro lavoro: vende quel tanto di roba che possiede: le nasce una bambina che non può alimentare a sufficienza e che deperisce, e una sera, nell'inverno, le muore. « Nedda la scosse, se la strinse al seno con impeto selvaggio, tentò di scaldarla coll'alito e coi baci, e quando s'accorse ch'era proprio morta, la depose sul letto dove avea dormito sua madre, e le s'inginocchiò davanti, cogli occhi asciutti e spalancati fuor di misura: — Oh! benedette voi, che siete morte! esclamò. — Oh! benedetta voi, Vergine Santa! che mi avete tolta la mia creatura per non farla soffrire come me! ».

Storie, come questa di Nedda, si disegnavano in folla nell'animo del Verga. La formola e l'esempio del « verismo » non fecero se non togliere i ceppi, e mandarle all'aperto.

E un forte sentimento di dolore e tristezza compenetrava tutte queste immagini e dava loro significato e coerenza. Alcuni anni dopo, cominciando una serie di romanzi, il Verga volle intitolarla: *I vinti*. E ragionò in una prefazione il suo proposito, dicendo: « Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizî, che si trasformano in virtù, tutte le debolezze, che aiutano l'immane lavoro, tutte le contradizioni, dal cui attrito sviluppasi la luce della verità »; si dimenticano « i deboli che restano per via, i fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, i vinti che levano le braccia disperate e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti » (1). Ma invano egli si sforza a dar valore di astratta teoria a ciò ch'è temperamento di artista che raccoglie e risente i dolori umani. Il Verga, per sua fortuna, non ha avuto mai un programma da attuare, idee da dimostrare o inculcare, e neppure idee rivestite d'immagini; ma soltanto immagini. E quel suo temperamento si rivela anche nella sua prima produzione. Non appartenevano già ai « vinti » e Pietro e Narcisa e Maria e Enrico Lanti e Giorgio La Ferlita e il marchese Alberti? E non è una « vinta » Nedda, della quale il Verga ha raccontato la storia pietosa? Anche per questa parte il « verismo » non fece se non confermare e rafforzare ciò che già era nell'animo dello scrittore.

---

(1) Prefazione a *I Malavoglia*.

Finalmente, la formola veristica venne incontro a un altro suo bisogno, allo scrupolo artistico di affinare e perfezionare la sua arte. Quanto in essa fosse di convenzionale e di provvisorio, abbiamo visto; e abbiamo visto anche le tracce della scontentezza dell'autore. Nel combattere quei suoi difetti, egli ripete ora, coi teorici del verismo, che l'opera d'arte deve essere « impersonale », e « non deve serbare nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore ». E, seguendo i teorici del verismo, crede di dover ormai procedere con oggettività da storico, da scienziato, da naturalista, e applicare all'arte tutti i metodi delle discipline storiche e naturali, il « documento umano » e la rigorosa osservazione. « Si arriverà mai (esclama con ingenuo entusiasmo di neofito) a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in codesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le risorse dell'immaginazione che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i 'fatti diversi'? » (1). Queste idee sono chiaramente erronee. L'arte è sempre personale: l'impersonalità è un concetto impreciso per asserire un'esigenza giusta, che cioè l'opera d'arte debba avere la sua interna logica o necessità e non possa accogliere arbitrî e capricci. Ma, per erronee che siano quelle formole veristiche, per impossibile che sia (e artisticamente mostruoso) *expellere furca* la propria personalità, esse operarono beneficamente nel Verga e in altri, convertendosi in istimoli alla maggiore scrupolosità nell'elaborazione artistica.

---

(1) Si vedano le pagine introduttive alla novella *L'amante di Gramigna.*

Vita dei campi (1880) e *Novelle rusticane* (1883) sono i due principali volumi, che raccolgono i brevi e rapidi racconti di vita siciliana del Verga; dei quali poi alcuni altri, di minore importanza, si leggono sparsi in altri volumi.

E un gruppo di essi ci presenta le scene selvagge dell'ardore sessuale e della gelosia, spogli delle complicazioni psicologiche che acquistano in altri ambienti. Sfolgora in quelle scene il coltello, che ha tanta parte nella vita delle popolazioni del mezzogiorno.

Turiddu torna da soldato e trova la donna, con la quale innanzi amoreggiava, sposa di un vetturale: prende ad amare un'altra; ma la prima, per puntiglio e capriccio, lo riattira a sè. L'altra, cieca di gelosia, dopo vani tentativi d'impedire la tresca, la scopre al marito ingannato. Con parole tronche e di rito, con un atto simbolico, i due si sfidano a morte: Turiddu sta per avere il disopra nel duello, ma il rivale raccoglie una manata di terra, gliela getta negli occhi, e lo ammazza. È l'argomento della celebre *Cavalleria rusticana*.

Una donna non più giovane, alta, adusta, pallida, come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi, e labbra fresche e rosee, cupida, insaziabile, perseguita e avvince un giovinotto, che fa sposare a sua figlia per seguitare ad averlo con sè. Il giovane, tra ribrezzo dell'incesto e rimorso religioso, si sforza invano di sottrarsi a quel dominio: invano scongiura la donna che lo lasci in pace, invano la minaccia. « Ammazzami (essa risponde), chè non me ne importa; ma senza te non voglio starci ». E torna a cercarlo. « Ei come la scorse di lontano, in mezzo ai seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo ». La donna « lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. — Ah! malanno all'anima vostra!

balbetta Nanni », e la colpisce a morte con la scure. Questa è la novella *La Lupa*.

Jeli il pastore vive con le giumente e le pecore sulle montagne e sui pascoli, ignorante, semplice, ragionando con istento. « Le idee non gli venivano nette e filate l'una dietro l'altra, chè di rado aveva avuto con chi parlare e perciò non aveva fretta di scovarle e distrigarle in fondo alla testa, dove era abituato a lasciare che sbocciassero e spuntassero fuori a poco a poco, come fanno le gemme dei ramoscelli sotto il sole ». Egli ama il padre che gli muore; ama il *signorino*, col quale suol intrattenersi e ch'è per lui l'amico; ama una bambina sua compagna, Mara; partecipa col cuore alla vita delle bestie che gli sono affidate: è sennato, lavoratore, spontaneamente onesto. Quando, dopo alcuni anni di vita girovaga, sposa la Mara, non sospetta o non approfondisce ciò che tutti sanno, che il *signorino* l'ha posseduta e la possiede. Ode parlare della sua vergogna coniugale, ma non riesce a formarsene un'idea viva, nè a provare la puntura della gelosia. Il *signorino*, che non vede da un pezzo, è sempre, nella sua tarda immaginazione, il bambino col quale giocava una volta e che gli era amico. Ma quando finalmente lo rivede, quando lo ha innanzi agli occhi, non più bambino, ma « con una bella barba ricciuta al pari dei capelli e una giacchetta di velluto, e una catenella d'oro sul panciotto », « si sentì dentro come se lo cuocessero »; e quando quell'uomo tocca la mano di Mara e l'invita al ballo, e Mara si dispone ad accettare sorridente, Jeli, che già tremava tutto, gli si lancia addosso e gli taglia la gola. Più tardi, mentre lo conducono innanzi al giudice: « Come? (diceva) non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!... ».

Un'altra di queste nature primitive è Rosso Malpelo, il ragazzo lavoratore delle cave di rena rossa, quelle cave che gli hanno ingoiato il padre, del quale si ritrova il cadavere dopo un pezzo, mummificato. Al cadavere cavano i calzoni,

che Rosso Malpelo infila ora lui; come adopera la scure e la lanterna del padre, e aspetta di poterne calzare le grosse scarpe chiodate che stanno sospese al muro del suo tugurio. E vive, ora affettuoso ora crudele, tra spettacoli di morte raccapriccianti, guardando a lungo i cani famelici che si recano a sbranare nel burrone la carogna dell'asino che gli è stato compagno di fatiche, e sentendo che egli finirà in un modo simile, e che quello sarà il riposo. « Ecco come vanno le cose. Anche il *grigio* ha avuto dei colpi di zappa, e delle guidalesche, e anch'esso, quando piegava sotto il peso e gli mancava il fiato per andare innanzi, aveva di quelle occhiate, mentre lo battevano, che sembrava dicesse: Non più! non più! Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche, con quella bocca spolpata e tutta denti. E se non fosse mai nato, sarebbe stato meglio ». Perchè era nato, lui, Malpelo? Un giorno lo mandano ad un'esplorazione pericolosa e quasi disperata nelle cave: « Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, e il fiasco del vino, e se ne andò: nè più si seppe nulla di lui ».

Pentolaccia è il marito ingannato, che a un tratto è assalito da stizza e furore e si vendica. L'*Amante di Gramigna* è la ragazza che s'innamora per fama di un brigante che nessuno riesce a prendere, e va a vivere con lui, e lo serve come schiava e si lascia percuotere; e, quando il brigante è finalmente preso, gira sempre intorno alla prigione, col figliuoletto che gli è nato da Gramigna e si fa domestica e familiare coi carabinieri, che gli ricordano lui, e che essa quasi ammira, perchè seppero vincere e prendere lui.

Un altro gruppo di novelle (in ispecie quelle raccolte nelle *Rusticane*) rappresenta le lotte e gl'incidenti della vita economica nelle campagne; e ci richiamano sovente agli ultimi anni dei Borboni e ai primi del nuovo Regno d'Italia, ai tempi cioè dell'adolescenza del Verga; mettendoci sotto gli occhi (come

ci avverte un suo conterraneo ed amico [1]) « più particolarmente quella piccola regione di Sicilia, che sta fra monte Lauro e Mineo ».

Ecco un triste paesaggio infestato dalla malaria; con gli abitanti che si nutrono di solfato e di decotto dell'eucalipto, e si rassegnano a morire di quel male. C'è un oste, l'*ammazzamogli*, cui muoiono tutte le mogli di malaria: c'è uno scimunito, che corre dietro al treno che ora attraversa quei luoghi. E, col treno, passa gente allegra, uomini pieni di vita, belle signore affacciate agli sportelli, il capo avvolto di velo, e in fondo si scorge l'argento o l'acciaio brunito dei sacchi e delle borse da viaggio che luccicano sotto i lampioni smerigliati, e le alte spalliere imbottite e coperte di trine. « Sembrava che un pezzo di città sfilasse lì davanti colla luminaria delle strade e le botteghe sfavillanti ». — Ecco uno scoppio di dolore, il lamento di un contadino che ha perduto la moglie e ne fa l'elogio, con l'elenco dei vantaggi economici che gli apportava: — non si lavava per non sporcare l'acqua, lo serviva meglio di un garzone, non gli rubava un pugno di fave, sapeva fare un pane che pareva semola, con una manata di finocchi selvatici preparava una minestra da leccarsene le dita, ammalata non voleva che si chiamasse il medico per non spendere, si levava di letto per andare a vedere il puledro slattato. Così, sempre piangendo, il vedovo viene cercando col pensiero un'altra moglie e comincia a rasserenarsi quando ha fermato il suo proposito. — Ecco, infine, la *Storia dell'asino di San Giuseppe*, le vicende di un asino, che serve successivamente alla vita di parecchie famiglie.

Una delle più belle è *Pane nero*. « Appena chiuse gli occhi compare Nanni, e ci era ancora il prete con la stola, scoppiò subito la guerra tra i figliuoli, a chi toccasse pagare la spesa

---

(1) L. Capuana, *Studî di letteratura contemporanea*, serie II, p. 123.

del mortorio, chè il reverendo lo mandarono via coll'aspersorio sotto l'ascella. Perchè la malattia di compare Nanni era stata lunga, di quelle che vi mangiano la carne addosso, e la roba della casa. Ogni volta che il medico spiegava il foglio di carta sul ginocchio, per scrivere la ricetta, compare Nanni gli guardava le mani con aria pietosa, e biascicava: — Almeno, vossignoria, scrivetela corta, per carità! ». Ahimè, è una bella cosa quando almeno si può piangere i morti senza pensare ad altro! Il maggiore dei figli era ammogliato, e la crescente figliuolanza e la mala sorte non avevano mai cessato di tormentarlo; e lavoravano come bestie, lui e la moglie sempre gravida: l'altro figliuolo se n'era andato a fare il pastore. Restavano la madre vecchia, non buona più a nulla e che piangeva di dover mangiare il pane a tradimento, e Lucia, che non riusciva a maritarsi, sempre in lite colla cognata, irritate dalla comune miseria.

Il primo partito, che Lucia vagheggia a lungo e che le sfugge, è quello di Pino il Tomo, il cui mestiere era di acchiappare ranocchie. Sicchè, dopo aver più volte annunziato il suo disegno, la giovane finisce con l'andare a servire in casa di don Venerando, un ricco del paese. Qui comincia a civettare col garzone Brasi, ma costui non vuol sentire di matrimonio. « Pazienza (le va dicendo), se tu avessi un po' di dote! ». E il padrone intanto le era sempre attorno e le offriva di regalarle anello e pendenti e biancheria, e di farle la dote. E quando, un giorno, essa entra in cucina « con la faccia stravolta e i pendenti di oro che le sbattevano sulle guance », Brasi, per la prima volta, esclama con effusione: « Come siete bella così, comare Lucia! », e le parla del matrimonio appena avrà venti onze per la dote. « Il padrone è galantuomo, comare Lucia! (le diceva altra volta, tutto pallido); lasciate ciarlare i vicini, tutta gente invidiosa, che muore di fame, e vorrebbero essere al vostro posto ».

Quando il fratello risà la faccenda, è una grande agitazione

di vergogna e di rivolta, di lui e della moglie, la quale corre subito da Lucia, per isfogare lo sdegno, malmenarla, insultarla. « Ma quando tornò a casa da suo marito, era tutt'altra, serena e con le rose in volto: — Se tu vedessi! Un cassone alto così di roba bianca! Anelli, pendenti, e collane d'oro fine. Poi vi sono anche venti onze di danaro per la dote. Una vera provvidenza di Dio! ». Al letto della madre morta, il fratello piange con più schianto al vedere la sorella incinta, che non nasconde il suo stato: almeno avesse lasciato chiudere gli occhi a quella vecchierella! « Ella è in paradiso e prega per noi peccatori (conclude invece filosoficamente la moglie, volgendosi a Lucia). Sa che la dote ce l'avete, ed è tranquilla, poveretta. Mastro Brasi è certo che vi sposa ».

È la deformazione morale, lentamente elaborata dalle privazioni e dalla miseria, e che finisce con l'esser accettata non solo come necessità, ma come saggezza e morale. Queste idee di povera gente sono magistralmente ritratte in altre novelle: *Don Licciu Papa*, *Cos'è il Re*, *Guerra di santi*, *Duelli del colèra*. E dall'altra parte, sono rappresentate le classi immediatamente superiori, i « *galantuomini* », che sanno scrivere e non sono meno miserabili dei loro contadini, e soffrono, per soprappiù, la vergogna; ovvero coloro che s'adoperano ad arricchire, come il *Reverendo*, il prete proprietario, avidissimo, astutissimo, esperto della legge e delle sue insidie, pronto a profittare anche di quel tanto di religione, che ha tra le mani, come di uno strumento; o il contadino, famelico di terra, che un pezzo dopo l'altro ha acquistato tutta la proprietà ch'era già del barone, e che in quell'accumulamento di ricchezza è diventato quasi maniaco per la *Roba*. « Tutta quella roba se l'era fatta lui, colle sue mani e colla sua testa, col non dormire la notte, col prendere la febbre dal batticuore o dalla malaria, coll'affaticarsi dall'alba a sera, e andare in giro sotto il sole e sotto la pioggia, col logorare i suoi stivali e

le sue mule — egli solo non si logorava pensando alla sua roba, ch'era tutto quello ch'egli avesse al mondo; perchè non aveva nè figli, nè nipoti, nè parenti; non aveva altro che la sua roba. Quando uno è fatto così, vuol dire ch'è fatto per la roba ». Tra chi non ha e chi ha qui non si svolge una vera lotta regolare e politica; ma accade di tanto in tanto un urto feroce, quale è narrato nella novella *Libertà*. È una strage di preti, di baroni, di proprietarî, di professionisti, di donne, di bambini, al grido: « *Ai galantuomini! ai cappelli!* ». E poi, tra quei proletarî stanchi e sazî di sangue, il pensiero che tra loro sono già i germogli dei nuovi oppressori, dei nuovi «*galantuomini*»; e, in questo, il sopravvenire della forza armata, e le carcerazioni, le fucilazioni, i lunghi processi, la galera; e il ripiombare nella vita di prima.

La forma, che il Verga dà alle sue narrazioni, è quasi drammatica, e le stesse parti narrative sono di solito quasi un estratto o mosaico di frasi parlate: il che produce alcuna volta un senso di sforzo, come altra volta si desidererebbe una maggiore sicurezza e proprietà di lingua. Di tanto in tanto, la preoccupazione dell' « impersonalità » è cagione di una certa aridità nel racconto, che non si concentra abbastanza e non produce un pieno effetto artistico. Nel ridurre pel teatro alcune delle sue novelle, il Verga ha mostrato che la sua aridità era alcunchè di voluto: le esigenze del teatro l'hanno costretto ad abbandonare quel tono indifferente che ha potuto talvolta assumere come narratore. Sotto questo rispetto varrebbe la pena di confrontare, per esempio, la novella *Cavalleria rusticana* col dramma dello stesso titolo, che mi sembra artisticamente superiore alla novella. Ma, senza insistere in queste piccole riserve, la maggior parte di quelle novelle sono veri capilavori, dovuti a uno spirito artistico non distratto da fini estranei, e tutto intento a formare, seguendo il suo particolare sentimento, « pezzi di vita ».

Tela più ampia, ma tessuta con gli stessi stami di vita

siciliana, spiega il romanzo *I Malavoglia* (1881): storia di una famiglia di poveri pescatori del paesello di Aci-Trezza.

« Un dramma (dice l'autore), di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: — che allorquando uno di quei piccoli (del popolo minuto del luogo), o più debole o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo, da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui » [1]. Ed è il primo della serie che, come si è già detto, l'autore intitola *I vinti*. Ma il concetto ora espresso, al pari di quello sopra ricordato concernente l'intera serie, rimane staccato dall'opera, il cui « nodo », la cui ispirazione artistica è tutt'altra, ed è concreta, non astratta.

Quando s'apre il romanzo, la famiglia dei Malavoglia è composta del vecchio nonno, padron 'Ntoni, del figlio Bastianazzo, della nuora Maruzza detta la Longa, e dei cinque nipoti, 'Ntoni, Luca, Mena, Alessi e Lia. Sono gente di mare. Hanno a Trezza una casa, la casa del nespolo, e nel mare una barca, la *Provvidenza*. « Le burrasche, che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo, e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso — un pugno che sembrava fatto di legno di noce —: Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro. Diceva pure: Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo ».

Nel corso del romanzo, assistiamo all'indebolirsi di quella coesione, al disgregarsi di quella unità. Che cosa opera

(1) Si veda *Fantasticheria*, dov'è il primo germe del romanzo, nella raccolta *Vita dei campi*.

da corrosivo? Molte cose: la vita con tutti i suoi accidenti, gravidi di conseguenze imprevedute. 'Ntoni, il primo dei nepoti, è chiamato a prestar servizio di soldato. Il resto della famiglia, per sopperire all'annata scarsa e al danno che gli viene dalla mancanza di quel paio di braccia nel governo della barca, si risolve a tentare un negozio di certi lupini, che compra a credenza per portarli a vendere altrove. Ma la barca si perde in una burrasca, e con essa Bastianazzo, sostegno della casa dopo il vecchio padron 'Ntoni. Il debito dei lupini rimane, abisso aperto, incolmabile per isforzi che essi facciano, e inghiotte tutte le loro economie, e, infine, anche la casa tramandata dai padri, la casa del nespolo. Fuori di quella casa muore di colèra la vedova di Bastianazzo, la Longa. L'altro figlio di lei, Luca, preso dalla leva di mare, perisce nella battaglia di Lissa. 'Ntoni, di ritorno da soldato, non si acconcia più alla vita stentata del barcaiuolo, e tenta avventure, e si dà all'ozio e al vizio, e poi al contrabbando, finchè una notte ferisce un doganiere, è imprigionato e condannato all'ergastolo. La sorella Lia, altra ribelle, lascia i suoi, e va alla città, donna perduta. Mena, che non trova marito in quel succedersi di sventure, non osa, dopo la vergogna gettata da Lia sulla famiglia, accettare la proposta di chi l'ha amata a lungo e vorrebbe sposarla. Il vecchio padron 'Ntoni, supremo dolore per un popolano di Sicilia, si fa portare all'ospedale, a morirvi. Resta, di tutta la famiglia, Alessi, che sposa una vicina, e riacquista la casa del nespolo.

Alle figure dei Malavoglia, protagonisti, si mescolano quelle di zio Crocefisso, il prestadanari del luogo, e del suo sensale Piedipapera, e di don Silvestro il segretario comunale, di don Franco lo speziale repubblicano, di don Giammaria il parroco, di Santuzza l'ostessa, della Vespa che ha un poderetto, la « *Chiusa* », ed è da molti avidamente ricercata per la speranza della « *Chiusa* », e di tanti altri, « *compari* » e « *comari* », che riempiono il paesello di Trezza. Gli

avvenimenti si svolgono all'aria aperta, e tra i comenti quasi corali dell'intera popolazione. La visita dei vicini per la morte di Bastianazzo, quella del fidanzamento della Mena, l'agitazione pel dazio sulla pece, il modo com'è appresa la notizia della battaglia di Lissa, la burrasca dalla quale a stento si salva padron 'Ntoni coi suoi, tutte queste scene, e molte altre che si seguono nel libro, sono stupende di semplicità e verità. Ma dominano nel quadro le figure dei Malavoglia, del vecchio e di quei suoi che da lui pigliano anima ed afflato; e la ingenua virtù di quei popolani e la finezza di certi loro dolori, del tutto sentimentali, come quelli che nascono dalla poesia della casa e della famiglia, sono il centro, il vero «nodo» del dramma. «L'impersonale» Verga rivela anche qui la sua personalità, fatta di bontà e di malinconia.

Recherò due soli esempî per far sentire l'intonazione del romanzo. Allorchè l'usuraio che ha venduto ai Malavoglia la merce, origine della loro rovina economica, vuole stendere la mano sulla casa che essi abitano, i Malavoglia s'inducono a recarsi da un avvocato per chiedere consiglio. L'avvocato, ascoltata l'esposizione del caso fatta a brandelli, confusamente, a più riprese, tra un andare e tornare, e compreso alla fine di che si tratta, scoppia a ridere, e risponde loro che stiano tranquilli, che zio Crocefisso non potrà molestarli, giacchè la casa è «dotale». E li manda via rasserenati, con questa conclusione: che essi non hanno nulla da temere, perchè nessuno può toglier loro nulla.

Maruzza, che stavolta non era andata, come li vide arrivare colla faccia rossa e gli occhi lucenti, si sentì sgravare di un gran peso anche lei, e si rasserenò in viso aspettando che dicessero quel che aveva detto l'avvocato. Ma nessuno apriva bocca e stavano a guardarsi l'un l'altro.

— Ebbene? — domandò infine Maruzza, la quale moriva d'impazienza.

— Niente! non c'è paura di niente! — rispose tranquillamente padron 'Ntoni.

— E l'avvocato? — Sì, l'avvocato l'ha detto lui che non ci è paura di niente.

— Ma che cosa ha detto? — insistè Maruzza.

— Eh, lui sa dirle le cose; un uomo coi baffi! Benedette quelle venticinque lire!

— Ma, infine, cos'ha detto di fare?

Il nonno guardò il nipote e 'Ntoni guardò il nonno. — Nulla, — rispose alfine padron 'Ntoni. — Ha detto di non far nulla.

— Non gli pagheremo niente, — aggiunse 'Ntoni più ardito, — perchè non può prenderci nè la casa nè la *Provvidenza*!.. Non gli dobbiamo nulla.

— E i lupini?

— È vero! e i lupini? ripetè padron 'Ntoni.

— I lupini?... Non ce li abbiamo mangiati, i suoi lupini; non li abbiamo in tasca; e non può prenderci nulla lo zio Crocefisso; l'ha detto l'avvocato, che ci rimetterà le spese.

Allora successe un momento di silenzio; intanto, Maruzza non sembrava persuasa.

— Dunque, ha detto di non pagare?

'Ntoni si grattò il capo, e il nonno soggiunse:

— È vero, i lupini ce li ha dati e bisogna pagarli.

Non c'era che dire. Adesso che l'avvocato non era più là, bisognava pagarli. Padron 'Ntoni, scrollando il capo, borbottava:

— Questo poi no! questo non l'hanno mai fatto i Malavoglia. Lo zio Crocefisso si piglierà la casa, e la barca, e tutto, ma questo poi no!

Il povero vecchio era confuso; ma la nuora piangeva in silenzio nel grembiale.

Siamo alla fine. Nella casa del nespolo è rientrato Alessi con la moglie e i figliuoli e la sorella Mena. Dopo alcuni anni, il giovane 'Ntoni è uscito dall'ergastolo, e una sera riappare a casa dei suoi, « colla sporta sotto il braccio, tutto mutato, coperto di polvere e colla barba lunga ». Ma sente che non può restare più con loro. Si riposa, e poi riprende la sua sporta, malgrado le premure che gli fanno il fratello

e la sorella, i quali nel fondo del loro animo sentono lo stesso di lui. Domanda del nonno, di Lia: ogni risposta, e ogni silenzio che vale come risposta, lo fa tremare, e dire: « Vedete che devo andarmene? ». Ma è ancora fermato dalla voglia di rivedere a parte a parte la vecchia casa:

Alessi, che gli vide negli occhi il desiderio, lo fece entrare nella stalla col pretesto del vitello, che aveva comperato la Nunziata ed era grasso e lucente; e in un canto c'era pure la chioccia coi pulcini; poi lo condusse in cucina, dove avevano fatto il forno nuovo, e nella camera accanto, che vi dormiva la Mena coi bambini della Nunziata, e pareva che li avesse fatti lei. 'Ntoni guardava ogni cosa, e approvava co capo, e diceva: — Qui pure il nonno avrebbe voluto metterci il vitello; qui c'erano le chioccie, e qui dormivano le ragazze, quando c'era anche quell'altra... — Ma allora non aggiunse altro e stette zitto a guardare intorno con gli occhi lustri.

Ed ecco come è fatta l'« impersonalità » di Giovanni Verga, e, poichè è fatta così, noi amiamo la sua opera.

Dopo i *Malavoglia*, venne *Mastro don Gesualdo* (1888) — il secondo romanzo della serie *I vinti*, — altra vasta tela di vita siciliana, che rappresenta più specialmente la borghesia di nuova formazione e le vecchie famiglie signorili in decadenza. L'epoca che vi si ritrae, è quella della prima metà del secolo decimonono. Mastro don Gesualdo, un contadino arricchito col lavoro pertinace e la volontà incrollabile, sposa l'ultima di una famiglia aristocratica rovinata, una giovinetta abbandonata e tradita dal cugino che amava. Gl'incidenti della vita di mastro don Gesualdo sono intrecciati alla vita della società che lo circonda e attraversano i movimenti politici del tempo, che si ripercuotono e si propagano, stranamente trasformati, nel remoto paesello dov'egli dimora, dalla rivoluzione del 1820 a quella del 1848, con le agitazioni proletarie che costantemente accompagnarono i rivolgimenti

politici. La moglie non riesce mai ad amarlo e ad aprirgli l'animo suo; tra loro due è qualcosa di estraneo e di ostile, nonostante il rispetto di cui don Gesualdo la circonda. L'unica loro figliuoletta, che vien mandata in collegio nella capitale, rinnova gli istinti aristocratici della famiglia materna, rafforzati dall'educazione e dalle relazioni della sua fanciullezza; e, dopo una passione disperata per un giovinetto povero, suo parente, sposa un duca palermitano, freddo e cortese sfruttatore del suocero laborioso; e vive nel lusso, nell'indifferenza verso il marito, e in amori colpevoli. Mastro don Gesualdo, vecchio, mortagli la moglie, col paese in rivoluzione e i contadini aizzati contro di lui, egli stesso malato, s'induce a recarsi presso la figliuola a Palermo, dove, rincantucciato in un angolo del fastoso palazzo ducale, tra la figliuola distratta dalla vita artificiale che si è formata, e la gente di casa che non lo cura o lo guarda con ischerno e soltanto gli si accosta per ismungerlo, tra spettacoli di lusso e dissipazione che ripugnano alla sua tempra di lavoratore, invocando invano di tornare alle sue terre e ai suoi affari, vede sopraggiungere la morte a suggellare la vanità di ogni suo sforzo. Il romanzo ha parti eccellenti, sebbene ceda forse ai *Malavoglia* nella potente unità d'impressione, perchè vi si nota qualcosa di troppo scucito e vario e quasi di biografico.

Accenneremo, in ultimo, che il Verga ha rivolto anche la sua attenzione alle classi popolari di Milano, dove ha soggiornato a lungo; e le novelle da esse ispirategli sono raccolte principalmente nel volume: *Per le vie.* Più volte altresì ha ripreso lo studio delle complicazioni dell'amore nella società elegante, particolarmente nel volume *I ricordi del capitano d'Arce*, con quella cura d'arte che era deficiente nei primi romanzi. E di recente ha composto due brevi bozzetti scenici, l'uno di argomento siciliano e l'altro, diremo così, di argomento mondano (*La caccia al lupo — La caccia*

alla volpe), quasi simboleggiando le due fonti d'ispirazione della sua vita artistica. Quale di esse sia la più possente, può forse apparire anche dal solo confronto di questi due bozzetti. E l'urto delle due correnti d'impressioni si esprime talora in pagine squisite, come quelle intitolate *Fantasticheria*, che sono nella *Vita dei campi*, e *Di là dai mari*, che formano l'epilogo delle *Novelle rusticane.*

1903.

XLIV

MATILDE SERAO.

Matilde Serao ha molto osservato, nella sua fanciullezza e adolescenza, le famiglie della piccola borghesia napoletana, dei bottegai, dei magri impiegati, degli avvocatucci, dei professorucci, dei pensionati, della miseria decente che sbarca a stento il lunario. E poichè la vita della piccola borghesia si mescola a quella della plebe, ha del pari osservato la plebe napoletana, le idee, i sentimenti e le costumanze delle serve, degli artigiani, dei venditori a minuto, delle donnicciuole, dei bambini del popolo, della gentuccia che si scontra nei cortili e per le scale delle case, e si agita all'aria aperta nel vicolo e nella piazzetta. Figliuola di giornalista, ha partecipato fin da giovanissima al giornalismo, così a quello alquanto angusto e provinciale di Napoli tra il 1870 e il 1880, come all'altro, più largo e burrascoso, della capitale. E Roma, dove ella si recò poco dopo il 1880, le si mostrò, qual'era nei primi tempi del regno di Umberto, nel più forte della sua rapida metamorfosi edilizia e sociale, e nell'intensificarsi e ammaliziarsi della politica italiana col governo della Sinistra e col trasformismo del Depretis.

Tutte le varie impressioni di queste prime esperienze furono accolte ed elaborate da una fantasia mirabilmente limpida e viva, che sembrava vedere ogni oggetto, ogni atto,

ogni movimento in piena luce, nitido, contornato, spiccato. La pronta percezione della Serao notava figure, caratteri, sentimenti, costumi, atteggiamenti delle varie società e situazioni per le quali passava; e la tenace memoria li serbava in tutta la loro freschezza, immediatezza e precisione. E non restavano solamente nella memoria, ma erano accolti e avvivati nel suo cuore e nella sua intelligenza: un cuore ricco di tenerezza e d'indulgenza, di compassione per le umili trepidazioni e accoramenti, di simpatia per la bontà e pei sacrifizî consumati nel silenzio e nell'ombra; un'intelligenza penetrante della passionalità erotica femminile nelle sue svariate forme e manifestazioni, quale solo una donna può possedere.

Quegli ambienti caratteristici e questa tenerezza di sentimenti sono, dunque, gli elementi che entrano a costituire l'arte della Serao. Nelle varie sue opere, ora predomina la rappresentazione della borghesia, ora quella della plebe napoletana, ora le due si accostano e si armonizzano tra loro, ora si è trasportati nella grande vita politica e mondana di Roma. Ed ora la descrizione degli ambienti sembra occupare il primo piano, e la passione si agita nello sfondo o balena nell'episodio; ora, per converso, la passionalità è il centro e l'argomento principale della novella e del romanzo. Le figure femminili risaltano, preponderano e sono protagoniste di quasi tutte quelle azioni. L'elemento di riflessione, e l'altro che potrebbe dirsi di cultura, è nella Serao quasi nullo; e debole e senza spontaneità ciò che in altri artisti proviene dall'aspirazione e dal sogno di una vita che oltrepassi la realtà ordinaria. Ella è tutta osservazione realistica e sentimento; o meglio, osservazione mossa dal sentimento. «Io scavo nella mia memoria (dice nella prefazione ad uno dei suoi libri), nella memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi, come le tracce della vita geologica nella crosta terrestre, e vi do le note così come le trovo senza ricostruire

degli animali fantastici... Dal primo giorno che ho scritto, io non ho mai voluto e saputo esser altro che una fedele e umile cronista della mia memoria. Mi sono affidata all'istinto e non credo che mi abbia ingannato ».

E già nei primi bozzetti, che andò spargendo nei giornali del 1878 e '79, spunta un modo affatto nuovo e suo proprio di ritrarre la piccola borghesia napoletana, la quale era stata fin allora materia solo di grossolane caricature nel teatro in dialetto o nei romanzi del Mastriani, e qui è studiata con affetto e simpatia. Si legga, per esempio, *Palco borghese:*

Schierate in fila di battaglia sul davanti, erano quattro fanciulle, volti graziosi, niente intelligenti, linee superficiali, occhi a fior di testa, capelli castani: bellissime borghesi napoletane. La prima aveva fatto un tentativo di abito *Pompadour*, mettendo dei nastri rosa sopra un abito azzurro: tentativo ingenuamente sbagliato, perchè il rosa tendeva al rosso e l'azzurro era troppo cupo. La seconda portava quella tale *toilette*, cara alle abitatrici di Foria, dove il giallo si mescola col marrone a furia di losanghe, di strisce, di pieghe, di maniche differenti: imbroglio inestricabile. La terza si pavoneggiava in un abito bianco, cucito da lei, adorno di trina lavorata in casa, stirato in casa, rialzato da nastri multicolori; giusto un anno e mezzo di arretrato sulla moda. L'ultima, infine, aveva fatta la felice scelta di una polacca verde-pisello, capace di dare l'emicrania ad una persona di nervi delicati. Tutte quattro erano incipriate di quella grossa cipria che lascia le macchie bianche, come di gesso; tutte portavano nei capelli nodi di nastro, spilli di chincaglieria, fiori artificiali; tutte erano cariche di perle false, di braccialetti in velluto, di lunghi orecchini; erano soffocate dai loro triplici *jabots*; portavano guanti troppo corti, con filetti bianchi di dieci anni fa, mezzo sbottonati: una li aveva nuovi fiammanti, color burro, troppo stretti, e se li guardava con grande compiacenza, rimanendo immobile per timore d'insudiciarli. — Dietro, due vecchie — capelli grigi, treccia finta tutta nera, figure arcigne, e accanto ad esse una bambina. In terza linea, il soprabitone nuovo di don Giovanbattista

Fasanaro, negoziante di pannine e segretario della sua Congregazione, con dentro la rispettabile persona del proprietario; insieme, tre giovanotti: il primo commesso del negozio, il figlio del droghiere ed il nipote dell'orefice. Tutti tre serrati nel soprabito delle domeniche, rossi nei colletti troppo alti e troppo duri, fieri della diritta scriminatura, del fiore che adornava i rispettivi occhielli: tutti tre pretendenti delle figlie di don Giovanbattista. In tutto, dunque, undici: una borghesia grassa, grossa, beatamente cretina, piena del suo merito, piena del suo disprezzo per quello che è fine, per quello che è artistico: un palco borghese, che fioriva alla luce del *gas*, nel teatro Sannazaro.

Per quale combinazione quella insolita brigata si trovava nel palco dell'elegante teatro Sannazaro? Un giornalista, capitato in quella società di via Foria, le aveva prima promesso e poi inviato il biglietto del palco: dono lungamente atteso, preceduto da molti discorsi coi vicini e con le vicine, e discussioni e preparativi ed annunzî trionfali, e da una intera giornata di fervida operosità per l'abbigliamento sfoggiante delle donne, e per quello, solenne, degli uomini della famiglia. Le quattro fanciulle, abbarbagliate dai lumi della sala e dal lusso della buona società dei palchi e delle poltrone, seguono trepide e palpitanti il dramma che si svolge sulla scena, la *Signora delle camelie*; e tornano a casa inebbriate e sconvolte, e sognano le cose che hanno veduto, e ne discorrono tra loro il giorno dopo, e provano, per la prima volta, disgusto per la loro vita modesta.

Ebbene (comenta la giovane autrice), sarebbe stato meglio per voi, o buone e stupide fanciulle, di non essere andate a questo teatro. Voi non attende il dramma dell'amore, voi nulla saprete mai di quella passione che fa più vittime di ogni più crudele epidemia: i placidi mariti, la drogheria, l'oreficeria, i figliuoli, la casa, nulla richieggono di questi gridi strazianti. Io non so perchè vi hanno condotte a questo teatro, io non so perchè vi hanno fatto intravedere un mondo, che non sarà mai il vostro:

meglio per voi passare la serata attorno ad un tavolino, sotto la lampada a petrolio, lavorando l'uncinetto e guardando il fidanzato. Meglio sul terrazzo, mentre la luna scintilla, l'organino suona di lontano e i garofani olezzano; meglio a vespero, quando il predicatore spiega le gioie del paradiso. Se per un solo istante è stata turbata la pace della vostra ignoranza, se un solo lampo vi ha illuminato un paesaggio sconfinato, se avete sofferto un sol minuto, se v'è entrato nell'animo un desiderio ignoto, se avete intuito quanto non sarà mai vostro, se vi è noto un rimpianto, allora quel vostro palco, che sembrava una festa, è stata invece una crudeltà.

Non vi ha ombra di caricatura: è la vita còlta nella sua verità, e un sentimento naturalissimo che da essa rampolla.

Dello stesso periodo è l'altro bozzetto (*Commedie borghesi*) delle due ragazze, calde amiche nelle effusioni apparenti, e rivali l'una contro l'altra armata nella conquista del medesimo uomo, che ciascuna cerca sedurre con la miglior sua arte e che si lascia far la corte dall'una e dall'altra per essere in grado di scegliere a suo agio. Ed entrambe, dopo lunghi approcci guerreschi, si risolvono all'assalto finale. « Infine, non sapendo più che cosa fare, Pasqualina versò le sue pene nel seno di donna Mariantonia Lomonaco, vedova per la terza volta, con un paio di baffi stupendi, grande ‘ confezionatrice ’ di matrimonî, bestemmiata e maledetta da cinque o sei coppie infelici, ma che proseguiva con grande zelo la sua missione civilizzatrice. E Mariuccia, giunta con le spalle al muro, si confidò a Carminella, una vecchia serva di casa, donna esperta, di fedeltà provata, che le promise di condurre a termine questo delicato e pericoloso negozio ». Ma il padre del giovane era un negoziante che si trovava in cattive acque, e colui andava in cerca di una buona dote, e perciò si lasciava corteggiare: le due intermediarie, l'una col grave e temperato discorso della matrona che conosce il mondo, l'altra con la parlantina saltellante e scongiurante della serva, comunicano alle ragazze

le informazioni sfavorevoli, e nel tempo stesso suggeriscono loro altri partiti più convenienti. E le due amiche-rivali, deluse entrambe, riuniscono le loro anime nel concorde dispregio verso l'uomo che entrambe rigettano, e nella soddisfazione reciproca pel nuovo pretendente che ciascuna ha trovato e che può godere senza sospetto.

La rappresentazione si fa più larga nel *Romanzo della fanciulla*. È il romanzo, o meglio, sono i piccoli drammi di una folla di ragazze, ciascuna con una sua fisonomia particolare e messa in particolari condizioni di vita; e fisonomie e vite s'intrecciano tra loro e si sogguardano e si osservano e s'invidiano e lottano. Uno dei capitoli del libro (*Nella lava*) dà come una serie di quadri della vita quotidiana di quella folla. È l'estate, al tempo dei bagni: i piccoli drammi si svolgono dapprima sulla piattaforma di legno dello stabilimento balneare, nel luminoso sole d'agosto e con innanzi il mare azzurro cobalto, al suono di un pianoforte scordato, tra quei pittoreschi gruppi che attendono il loro turno di bagno, viavai di coloro che hanno terminato e degli altri che sopraggiungono. E c'è la ragazza che ha dato la posta all'innamorato sgradito alla madre, e che, tra i rabbuffi e i pizzicotti che costei le somministra come può senza lasciarsi scorgere, e le percosse che l'aspettano a casa, pur séguita a guardare e a dialogare tenacemente con gli sguardi. E c'è l'altra, poverissima, aspettante inquieta l'amica, che l'inviterà nel suo camerino. E poi le cinque sorelle, brutte, povere e inacidite, figlie di un impiegato municipale, che giungono all'ultima ora, litigano tra di loro perchè nessuna ha il danaro pel bagno, vanno a parlamentare col proprietario dello stabilimento, ed entrano senza pagare. E giungono in carrozza le fanciulle ricche e di buona società, con accompagnamento di cameriere, coi cestini per la colazione, e passano tra gli sguardi invidiosi e i comenti delle piccolo-borghesi. E tanti e tanti altri gruppi e figure si seguono sulla

piattaforma di legno. « Il ponente rinfrescava: era l'una: un acuto odore salino, il cosiddetto odore di scoglio, veniva dal mare nella sala: il movimento andava diminuendo, molte famiglie erano andate a fare il bagno, qua e là si vedevano dei vuoti. Il signor Cannavacciuolo si era ritirato in fondo a un suo camerino, dove lo si vedeva, da una tendina sollevata, mangiare allegramente un piatto di maccheroni al sugo di pomidoro, rossi, appetitosi ». — Secondo quadro: alla Villa, di sera, la domenica, presso la statua di Giambattista Vico: sono le stesse brame e le stesse maldicenze, le stesse invidie per le ricche e per quelle che hanno già lo sposo o il fidanzato: nelle più povere, alla ricerca del camerino gratuito succede ora quella della sedia gratuita; uno studente calabrese, che dicono di famiglia ricca, è corteggiato a gara da parecchie ragazze: i fidanzati più generosi si spingono sino a pagar le sedie o a offrire fichidindia. — Terzo quadro: festa settimanale del sabato, in casa della vedova Caputo: cantanti buffi, declamazioni di filodrammatici, walzer e simulacri di *cotillon*. La sala da ballo era « un grande stanzone quadrato, senza parato, dipinto semplicemente di giallo smorto: sui mattoni grezzi, sempre polverosi, malgrado l'acqua che vi buttava sempre la signora Caputo, non vi era tappeto. Lungo la parete un divano di lana cremisi, sfiancato, le due poltrone anche di lana cremisi, coperte di pezzi di merletti all'uncinetto, lavoro speciale di Enrichetta; due o tre scaffaletti di legno nero dipinto, vecchio, scrostato, su cui giacevano dei gingilli antichi e brutti, un albo di vecchie fotografie, certe scatolette di cartone coperte di conchiglie, certe bomboniere di raso stinto; un tavolino tondo in un canto, coperto di marmo bianco, già tutto macchiato di giallo, senza tappeto sopra, su cui erano posati due lumi: un pianoforte verticale, piccolino, con la spalliera di seta rossa tutta tagliuzzata e stinta: una quarantina di sedie di paglia, scompagnate, più basse, più piccole, con la spalliera rossa, con

la spalliera nera... ». Allorchè alle undici e mezzo fu proposto il *cotillon*, « madre e figlia fingevano la disinvoltura, ma erano turbate: una sedia, appartenente alla suocera del maggiore, era stata fracassata, in un giro di *galop*, e si sarebbe dovuta ricomprare all'indomani per restituirgliela: le steariche avevano soltanto due dita di altezza: i lumi a petrolio si affiochivano: Matilde Tuttavilla aveva spezzato due corde del pianoforte per pestar troppo forte: e a mezzanotte, certamente, la vedova del colonnello si sarebbe messa alla finestra a gridare contro tutto quel chiasso notturno... ». Pure, forniscono gli oggetti richiesti pel *cotillon*, una bugia, un cuscino, uno specchio: una bugia d'ottone sporco, opaco, con un mozzicone di candelotto; un cuscino, tolto dal letto della figliuola, sottile, con una foderetta di dubbia bianchezza: lo specchietto, verdastro. Ma la figliuola, in mezzo a quella povera festa, frutto di tanti stenti e accompagnata da tanti rossori, si sente trafiggere, perchè ha acquistato la certezza che il suo fidanzato la va a poco a poco abbandonando per un'altra ragazza, più brutta, più vecchia, ma che ha qualche soldo. — Quarto quadro: la rottura della pignatta, in quaresima, in casa dell'usuraio arricchito, che non ha figliuoli, vanaglorioso e rispettato nel quartiere. La casa è arredata di oggetti svariatissimi, avuti in pegno: la moglie, già serva di lui, è carica di gioielli, di catenine, di miniature, di medaglioni della medesima provenienza. Nella brigata che colà si accoglie, attratta dal desiderio dei premî contenuti nelle pignatte e disposta a divertirsi coi « giuochi di pazienza », è la curiosa figura di una vecchia marchesa, resto di aristocrazia decaduta, balestrato Dio sa come in quella compagnia. — Quinto quadro: l'eruzione del Vesuvio del 1872, con lo spettacolo della lava ardente che, da lontano o da vicino, tutti si recano a contemplare.

Non più, nello stesso libro, narra la povera triste storia della fanciulla che non trova marito, e intristisce infine,

vecchia zitella, nella nostalgia dell'amore e della maternità, che vede dappertutto intorno a sè. — *Scuola normale femminile*, e *Telegrafi dello Stato* presentano un'altra folla di ragazze, nelle due vie fiorite che i nuovi tempi hanno loro aperto innanzi: l'insegnamento elementare e il telegrafo! Nella prima, si assiste a un giorno di lezioni nella scuola normale, dal canto corale mattutino alle ore destinate alla letteratura italiana, pedagogia, religione, scienze fisiche e naturali, matematiche, lavori donneschi; e poi alla grande giornata, piena di trepidazione, degli esami. E vi si disegnano intelletti e animi varî ed opposti di future maestre, e fervide amicizie e innamoramenti sentimentali delle alunne pei loro professori; e, di sfuggita, si svela allo sguardo il dietroscena delle condizioni domestiche di ciascuna, dolorose o strazianti. Quanta avversione è, in queste pagine, per la ragazza intelligente ed egoista, « faccetta livida di vecchietta diciottenne, testolina viperea, che sapeva sempre e tutte le lezioni, che non le spiegava mai a nessuna compagna, che non prestava mai i suoi quaderni e i suoi libri, che rideva quando le sue compagne erano sgridate, che i suoi professori adoravano, che non aveva amiche, e che rappresentava la perfidia somma, la immensa cattiveria giovanile, senza vena di bontà, senza luce di allegrezza ». O per le due dame ispettrici, « le due noiose, dal cervello meschino e dal cuore inerte di donne senza maternità, le due donne inutili e tormentatrici ». E quanta simpatia invece, viva e rattenuta, per la giovinetta, la cui vera forza è data dalla bontà, guida all'intelligenza. La si vede alla lezione di pedagogia, innanzi al suo professore, scettico e leggiero, senza fede in ciò ch'è costretto a insegnare. « Solo Isabella Diaz, con la faccia devastata dalla malattia, con la parrucca rosso-bruna che discendeva sulla fronte, combatteva con Estrada: ella diceva la sua lezione con un senso così profondo di ragionamento, con tanta logica tranquilla, ella ripeteva i suoi argomenti con tanta insistenza di persona

umile e pacata, ella riprendeva da lui il discorso con tanto buon senso, che egli finiva per lasciarla dire, ascoltandola pazientemente, con un sorriso beffardo, tanto quella brutta, orrenda ragazza gli pareva l'incarnazione della pedagogia ». Nella conclusione del bozzetto, dandosi notizia della sorte toccata a ciascuna di quelle alunne, per lei si legge questa nota: « Isabella Diaz. La prima riuscita nel concorso. Passata subito ad insegnare in quarta classe, alla scuola del Gesù. Risultati eccezionali. Semplificato il metodo di sillabazione, modificato l'insegnamento della geografia, in meglio. Fondato un giardino d'infanzia a Portici e un asilo a Pozzuoli, riordinate le scuole di Sarno. Sempre orrenda. Direttrice della scuola più popolosa di Napoli: da lei parte la prima abolizione dei vecchi metodi punitivi ».

Telegrafi dello Stato si apre con la descrizione dell'uscita di casa, per recarsi all'ufficio, di una delle telegrafiste, Maria Vitale, figlia di un artigiano: in casa non hanno orologio: per timore di giungere in ritardo ed attirarsi una multa, la ragazza si è levata troppo presto. Si sente il freddo, il vuoto di quell'ora mattinale in cui la città dorme ancora, e la povera telegrafista erra a caso senza saper cosa fare e va infine a rifugiarsi in una chiesa, dove su una scranna ripiglia il sonno interrotto. A lei, per via e per le scale del palazzo della Posta, si accompagnano altre telegrafiste, e tutte si raccolgono poi in ufficio aspettando l'ora di apertura; e tutte vengono ritratte nei loro aspetti, vestiti, disposizioni intellettuali e morali, nei loro modi caratteristici di moversi e di parlare: l'insolente, l'innamorata, la servizievole, la poetessa, quella di famiglia agiata, che resterà per poco nell'ufficio, dove si reca soltanto per accrescere con l'aiuto dello stipendio il suo corredo nuziale. Ed è descritta la vita ordinaria del telegrafo, nelle figure della direttrice, del direttore delle poste, della serva; negl'incidenti della giornata, come l'arrivo, che incuriosisce e turba quei cervelli di donne, di

un lungo telegramma di amore, e le conversazioni, rigorosamente proibite eppure continue, coi corrispondenti lontani, negli intervalli di riposo tra un telegramma e l'altro. Altro ricordo: la triste giornata di Natale, in quell'ufficio, tra le ragazze impazienti di andare a casa dove le attendono le piccole feste di famiglia, lungamente aspettate. Un altro ancora: si avvicina il giorno delle elezioni generali, e la Direzione domanda alle telegrafiste se sono disposte a prestare un servizio straordinario. Moto di ribellione nelle impiegate e nelle loro famiglie: proprio a loro, così mal pagate, con un lavoro ordinario che le estenua e le distrugge, si osa chiedere lavoro straordinario! E formano il proposito di rifiutarsi in massa, e prendono atteggiamenti risoluti di sfida. « Ma quando fu il giorno e l'ora della firma, sotto quel grande foglio bianco, avvenne un curioso fenomeno psicologico, tutta una rivoluzione in quegli spiriti. E in processione, silenziose, con un'aria decisa e un contegno fiero, ognuna andò a scrivere qualche cosa ». E chi si offriva a fare una, chi due, cinque, otto ore in più. « E così tutte le altre, di ambedue i turni, senza eccezione, salirono di offerta in offerta, sino a che l'ultima, Caterina Borrelli, scrisse, col suo grosso carattere storto, questa dedizione completa: — Sono a disposizione della Direzione ». Solo Maria Vitale si scusa, perchè inchiodata a letto dalla bronchite, ed esprime la speranza di poter essere in grado di uscir di casa presto per compiere il suo dovere. Il bozzetto si chiude con lo spettacolo dell'ufficio telegrafico, in una delle prime giornate d'inverno, tra i temporali e i guasti che si annunziano su tutte le linee:

Il capoturno si presentò alla porta della sezione maschile e gridò:

— Temporale: vi è pericolo: linee alla terra!

La vicedirettrice esitò un momento innanzi a una misura così grave, che si prende rarissimamente: ma un nuovo fulmine cadde più vicino.

— Linee alla terra! — comandò il capoturno.

Subito dopo, una quiete si allargò nell'ufficio. Napoli era isolata: i tasti, le macchine, gl'isolatori, parevano còlti da un'improvvisa morte: la corrente era morta. E attorno alla direttrice, che veniva dal cimitero, le ausiliarie, aggruppate, rimpiangevano Maria Vitale, che era morta.

Una tragedia d'amore è *O Giovannino o la morte*. È domenica. Siamo in un palazzo della vecchia Napoli, abitato da parecchie famiglie borghesi: un impiegato postale carico di figli; un commesso del lotto, che ogni domenica parte col fucile a tracolla per la caccia; un cancelliere di tribunale a riposo, innamorato della storia di Napoli, che fila l'idillio con la vecchia moglie, coppia senza figliuoli: la ricca prestadanari donna Gabriella, con la figliastra: all'ultimo piano, una brigatella di studenti venuti dalla provincia, e un maestro di lingua inglese, con cinque sorelle, tutte più o meno vecchie. Si vede l'uscita di questi varî gruppi famigliari per la messa della domenica; tutto è ritratto con tocchi felicissimi. Il vecchio cancelliere sollecita la moglie: « Elisa, il sagrestano ha suonato due volte. — Una, una, diceva pazientemente donna Elisa, infilando i mezzi guanti di reticella nera sulle mani grassotte ma un po' gialle. — Elisa, vuoi perdere la messa? — Cerco il rosario. — Elisa, le chiavi? — Le ho in tasca. — Elisa, il gatto? — È chiuso nello stanzino del carbone ». Nel palazzo, tutti, di tutti i piani, compresi i cocchieri e i mozzi di stalla che lavorano nel cortile, risanno le faccende di tutti, e vi partecipano con le chiacchiere e con l'opera. E si risà l'amore appassionato di Chiarina, la figliastra di donna Gabriella, per Giovannino, inquilino della casa accanto, col quale essa discorre attraverso il pozzo, tra gli sdegni e le minacce della matrigna, risolutamente avversa a quel matrimonio. Ma la ragazza risponde: — O Giovannino o la morte! — Percossa, relegata in casa, con gli occhi gonfî e le guance peste, torna ostinatamente a conversare attraverso

il vano del pozzo. Tutti del vicinato, nel tornare dalla messa, la sorprendono ancora una volta in quel dialogo e cercano di proteggerla e farle schermo. « Anche donna Gabriella aveva visto, entrando. Ma il silenzio indulgente e pietoso di quella gente povera o vecchia o infelice o ammalata, di quella buona gente amorosa che vedeva e affettuosamente perdonava, vinse anche lo sdegno del duro cuore, che non sapeva nè pregare nè perdonare ». Il giovane, Giovannino, è indolente, accomodativo, poco delicato, avido di danaro. E quando, dopo avere scritto una lettera a donna Gabriella e avuto un lungo segreto colloquio con lei, l'atteggiamento della matrigna si muta all'improvviso e diventa favorevole al matrimonio, Chiarina, nella sua felicità insperata, sente come un'inquietudine, quasi sospetto di sventura che la minacci. E soffre di tante cose, e dell'avvedersi che il fidanzato si va mettendo d'intesa con l'usuraia e l'aiuta nei suoi affari, e del continuo frapporsi della matrigna tra essi due. Donna Gabriella le dona una grande quantità di tela pel corredo: tutta lieta per un istante, Chiarina si mette, femminilmente, a palpare la tela per sentirne la finezza, e stropiccia la mussola tra le mani per farne cadere l'amido ma a un tratto dà un balzo. « Le pezze di tela e di mussola portavano un timbro, un timbro curioso: ella capì subito ch'era dell'agenzia di pegni e spegni, di sua matrigna. Impallidì, tremò: quella roba apparteneva a gente infelice, che l'aveva impegnata per miseria, che non aveva mai potuto spegnarla. Una tela, una mussola di lagrime e di sangue, come i mobili del dolore, venuti da un sequestro: come la batteria di casseruole della cucina, roba impegnata e mai spegnata: come i vestiti di donna Gabriella: come le gemme e l'oro che portava addosso donna Gabriella. Lacrime e sangue di povera gente, come tutte le cose ». Di questi scrupoli e delicatezze della fanciulla, Giovannino ride. Ma un giorno che, sentendosi soffocare, Chiarina lascia a mezzo la messa e torna

a casa inattesa, nell'entrare sorprende il suo fidanzato, che bacia donna Gabriella. Dà uno strido, traversa la casa a furia, forsennata, e si precipita nella gola del pozzo. La matrigna le corre dietro gridando; tutto il palazzo è sossopra; si tira su il corpo dal pozzo: è morta. — Ricordo di aver letto, in un articolo del Nencioni, che questa del suicidio nel pozzo è una felicissima «trovata» della Serao. Niente trovata: il pozzo (fino a venti anni addietro) formava gran parte della vita quotidiana delle famiglie napoletane, teatro di commedie e talvolta di tragedie, e il suicidio nel pozzo era assai frequente.

L'intenerimento pietoso è la nota fondamentale di *Terno secco*. Una madre guadagna la vita stentatamente, andando in giro tutto il giorno a dar lezioni di lingue straniere: la figliuola, quattordicenne, esuberante di vita e di giovanile spensieratezza, va alla scuola. Una mattina la serva, dopo avere svegliato madre e figlia avviandole alle loro occupazioni consuete, nel rifare il letto trova una carta con tre numeri. In meno di un'ora i tre numeri sono sparsi per tutte le vie d'intorno. La serva li comunica al venditore di pomodori e a una signora e alla serva di lei, che sono venute a contrattare con lo stesso venditore, a una cameriera di famiglia aristocratica che passa lì daccanto e che li fa conoscere ai suoi padroni, a una lavoratrice di uncinetto che li dice al garzone del parrucchiere suo innamorato e a un suo cugino, che lavora statue di santi; il lustrascarpe del vicolo li riferisce a un giudice che s'avvia, pensoso dei suoi guai domestici, al tribunale... E tutti giocano i tre numeri; e il terno (memorabile avvenimento!) esce davvero, e tutti sono soddisfatti nei loro desiderî: chi parte per un viaggetto, chi sposa, chi va in campagna, chi marita le figliuole. Solo la signora, che possedeva la carta coi tre numeri, assiste col cuore stretto a tutta quella festa: e ai tanti, che accorrono per ringraziarla e per congratularsi, la povera donna è costretta a dire di

aver dimenticato di giocare. Quando finalmente resta sola con la figliuola:

— Madre, madre — disse la fanciulla, sedendosi vicino.

— Che è, piccola?

— Dimmi una cosa.

— Che cosa?

— Hai proprio dimenticato, proprio dimenticato di giocare quel biglietto?

— . . . dimenticato.

— Mamma, tu non dici mai la bugia, mai. Hai dimenticato o non avevi denaro? La verità, mamma.

— . . . non avevo denaro.

— Come, non avevi denaro? Non ti ho chiesto una lira per i miei cartoncini di disegno e me l'hai data?

La madre non rispose.

— Non avevi che quella, mamma, di' la verità, non avevi che quella, e me l'hai data?

Nulla disse la mamma, non proferì parola, non fece atto. Ma come uno straccio le cadde ai piedi, la figliuola, con le braccia aperte, battendo la testa sulle ginocchia materne, gridando:

— Perdono, mamma, perdono, mamma!

E fiocamente la madre diceva:

— Piccola, piccola figlia...

Così calda, rapida, vivace è quest'arte della Serao. Sembra che il suo stile abbia assorbito l'eloquio abbondante, il gesticolare espressivo, il soverchiarsi dei colori forti, l'emozionalità subitanea e irrefrenabile ch'è nella vita e nelle creature che essa ritrae. E, certamente, non tutti i suoi quadri sono di egual valore, e qua e là alcuni difetti li macchiano. Ma io non mi fermerò a notare qualche scorrezione di lingua, qualche imprecisione, qualche dialettismo non necessario; e neppure indugerò su quel che di scucito e di troppo cronachistico si nota in alcune novelle (come nel *Trenta per cento*, storia delle famose banche-truffe, la follia economica napoletana degli anni poco dopo il 1870), o sulle tracce di frettolosità

che si vedono in altre (come nell'ultima parte del bozzetto *Nella lava*). Mi preme piuttosto mettere in chiaro, poichè ciò concorre a dare la fisonomia dell'arte della Serao, che, quando essa si allontana dalle cose viste e sentite e tenta toni troppo alti, le corde le suonano falso. Tra i suoi lavori giovanili è un libretto di *Leggende napoletane*, nel quale non rende mai il senso del vaporoso e pauroso, ch'è proprio delle leggende; e vaga in una letteratura di mediocre romanticismo, ravvivandosi solo quando descrive paesaggi e costumi napoletani o narra la «leggenda dell'avvenire», la fine di Napoli, che un giorno sarà divorata dal Vesuvio, secondo è nelle credenze del volgo. Tra le novelle del *Romanzo della fanciulla* vi ha quella *Per monaca*, in cui (forse per rispondere più compiutamente al titolo del volume) si seguono le vicende di un gruppo di fanciulle della società aristocratica; e vi si avverte lo sforzo, e il quadro resta scialbo. In *Trenta per cento* sono due figure convenzionali, una signora e un gentiluomo innamorati, e un adulterio consumato «piamente», che contrasta con la cruda verità di tutto il resto del quadro. E allora altresì le cascano dalla penna periodi come questo: «Giovane, bella, con una ricchezza di sentimenti nel cuore, con l'anima piena di nobili ideali, ella era abbandonata nel vasto mondo, così, senz'appoggio, senza soccorso, senza una sola persona che le camminasse accanto». Ma si tratta di deviazioni momentanee, di difetti incidentali, di errori superficiali, che non corrompono il sano organismo della sua arte: un'arte alla quale, se difettano spesso le ultime cure della forma, non difetta mai vivacità e vigore.

Tutto ciò che la Serao aveva notato sulla vita e il carattere della plebe napoletana, e che le aveva porto argomento di bozzetti (si vedano anche *Piccole anime* e le altre raccolte), venne fuori nel 1884, nell'occasione del terribile colera che infierì nella città e dopo la visita di re Umberto alle luride strade e case dove abitava la plebe, quando il ministro

Depretis, che aveva accompagnato il re e per la prima volta fatta diretta conoscenza di quell'orrido cumulo di miserie, uscì nella frase, divenuta per qualche tempo celebre: «Bisogna sventrare Napoli». E la Serao scrisse una serie di articoli col titolo *Il ventre di Napoli*: pagine tirate d'un fiato, descrizioni rapide, aneddoti narrati con semplicità, calorosa eloquentissima perorazione a pro del popolo napoletano, piena di quell'affetto materno del quale ella possiede il segreto. Ritrae cupamente le vie della vecchia città, la via dei Mercanti, di Mezzocannone, il «Pendino» di Santa Barbara, e dice:

Eppure la gente che abita in questi quattro quartieri popolari, senza aria, senza luce, senza igiene, diguazzando nei ruscelli neri, scavalcando monti d'immondizie, respirando miasmi e bevendo un'acqua corrotta, non è una gente bestiale, selvaggia, oziosa; non è tetra nella fede, non è cupa nel vizio, non è collerica nella sventura. Questo popolo, per sua naturale gentilezza, ama le case bianche e le colline: onde il giorno d'Ognissanti, quando da Napoli tutta la gente buona porta corone ai morti sul colle di Poggioreale, in quel cimitero pieno di fiori, di uccelli, di profumi, di marmi, vi è chi li ha intesi gentilmente esclamare: «*O Gesù, vurria murì pe sta ccà!*». Questo popolo ama i colori allegri, esso che adorna di nappe e nappine i cavalli dei carri, che s'impiuma di pennacchietti multicolori nei giorni di festa, che porta i fazzoletti scarlatti al collo, che mette un pomodoro sopra un sacco di farina per ottenere un effetto pittorico, e che ha creato un monumento di ottoni scintillanti, di legni dipinti, di limoni fragranti, di bicchieri e di bottiglie, un monumento ch'è una festa degli occhi: il banco dell'acquaiuolo. Questo popolo, che ama la musica e la fa, che canta così amorosamente e così malinconiosamente, tanto che le sue canzoni dànno uno struggimento al core e sono la più invincibile nostalgia per colui che è lontano, ha una sentimentalità estensiva, che si diffonde nell'armonia musicale.

Ed espone con esattezza di persona esperta il livello delle mercedi a Napoli, il costo delle abitazioni, i piccoli mestieri

delle donne, lavandaie, pettinatrici, stiratrici a giornata, venditrici di «*spassatiempo*», rimpagliatrici di sedie, serve:

Sono brutte, è vero: si trascurano, è verissimo: fanno schifo, talvolta. Ma chi tanto ama la plastica, dovrebbe entrare nel segreto di quelle esistenze, che sono un poema di martirio quotidiano, di sacrificî incalcolabili, di fatiche sopportate senza mormorare. Gioventù, bellezza, vesti? Ebbero un minuto di bellezza e di gioventù, furono amate, si sono maritate: dopo, il marito e la miseria, il lavoro e le busse, il travaglio e la fame. Hanno i bimbi e debbono abbandonarli, il più piccolo affidato alla sorellina, e come tutte le altre madri temono le carrozze, il fuoco, i cani, le cadute. Sono sempre inquiete, agitate, mentre servono.
Me ne rammento una: aveva tre figli, un piccolino, specialmente, bellissimo. Aveva già due anni e gli dava ancora il latte, non aveva altro da dargli da mangiare: questo bimbetto l'aspettava, ogni sera, seduto sullo scalino del «basso». Diceva il medico dell'assistenza pubblica: — levagli il latte, chè ti si ammala. — Ella chinava il capo: non poteva levargli il latte. Si ammalò di tifo, il bimbo; le morì. — Ella mondava le patate, in una cucina, e si lamentava sotto voce: «*Figlio mio, figlio mio, io t'aveva da accide, io t'aveva da fa murì! O che mamma cana che ssò stata! Figlio mio, e chi m'aspetta cchiù, la sera, mmocc'a porta?*» (1).

Passa altresì in rassegna il povero nutrimento e la bizzarra cucina della plebe; e tutte le superstizioni, gli altarini, le processioni, i miracoli, le streghe, gli spiriti; e i tormenti dell'usura; e la gentilezza e la carità dei popolani, che ha la sua più commovente manifestazione nella cura pei fanciulli abbandonati, pei «figli della Madonna», come li chiamano. Nell'angustia di tante privazioni, nella tristezza della sua dura e grama vita, il popolino napoletano ha un solo sollievo, che

(1) «Figlio mio, figlio mio, io proprio ti dovevo uccidere, io ti dovevo far morire! Oh che madre crudele sono stata! Figlio mio, chi mi aspetta più la sera, innanzi all'uscio?».

è poi un veleno, il gioco del lotto, pascolo della sua immaginazione:

Il popolo napoletano rifà ogni settimana il suo grande sogno di felicità, vive per sei giorni in una speranza crescente, invadente, che si allarga, esce dai confini della vita reale: per sei giorni il popolo napoletano sogna il suo grande sogno, dove sono tutte le cose di cui è privato, una casa pulita, dell'aria salubre e fresca, un bel raggio di sole caldo per terra, un letto bianco e alto, un comò lucido, i maccheroni e la carne ogni giorno e il litro di vino, e la culla pel bimbo e la biancheria per la moglie e il cappello nuovo per il marito.

Tutte queste cose, che la vita reale non gli può dare, che non gli darà mai, esso le ha, nella sua immaginazione, dalla domenica al sabato seguente; e ne parla e ne è sicuro, e i progetti si sviluppano, diventano quasi quasi una realtà, e per essi marito e moglie litigano e si abbracciano.

Queste parole, e le altre che seguono nello stesso brano: « Non credete che il male (la passione del lotto) rimanga nelle classi popolari. No, no, esso ascende, assale le classi medie, s'intromette in tutta la borghesia, in tutti i commerci, arriva sino all'aristocrazia », — sono l'idea del romanzo che la Serao scrisse qualche anno dopo: *Il paese di cuccagna*, dove svolge a lungo il tema del gioco del lotto, devastatore di animi, d'intelletti e di felicità. In questo romanzo ella fa come una silloge artistica dei suoi molteplici studî sulle classi della società napoletana. Vi si trovano ripresi motivi già noti: l'usuraia popolare, la ragazza che si lascia sfruttare dall'amante, la vecchia aristocratica discesa nell'ambiente borghese, il lustrascarpe che vive pel lotto e che dichiara di non aver sentito mai bisogno della moglie perchè egli ha la « giuocata »; e vi sono svolti parecchi aneddoti e figure, ch'erano stati con pochi tocchi accennati nel *Ventre di Napoli*. E vi si aggiungono quadri splendidi: l'estrazione pubblica del lotto, la festa del battesimo in casa Fragalà, il corso dei coriandoli

nel carnevale, il miracolo di S. Gennaro, la visita alla «fattucchiera», il dichiaramento, e altri ancora.

Nondimeno, questo libro è alquanto faticoso. La Serao ha voluto in esso imitare la costruzione del romanzo zoliano; e come in alcuni romanzi dello Zola l'acquavite, il danaro o il fornicare che si sottrae alla procreazione sono la forza distruttiva che trae a rovina una o più classi sociali o l'intera società, e il romanzo offre una serie di esempî, tolti da varî strati ed ambienti, nei quali si segue la degenerazione per effetto di quella forza malefica che opera come un fato; così, nel *Paese di cuccagna*, gli esempî vanno dal lustrascarpe Michele, dal piccolo operaio (Gaetano, il tagliatore di guanti), su su al maestro di scuola (il prof. Colaneri), all'avvocato (Marzano), al grosso commerciante (Fragalà), all'agente di cambio (Ninetto Costa), fino al gran signore (il marchese Cavalcanti), che tutti si rovinano, anima e corpo, pel gioco del lotto. Non manca nemmeno, come nei romanzi dello Zola, la solita passeggiata finale, la *via crucis*, dice la Serao, il giro compiuto da uno dei personaggi che serve a segnare l'ultimo grado al quale sono giunti gli effetti delle forze distruggitrici. E il tenitore del banco lotto, cui è affidata questa inchiesta per uso del romanziere, trova dappertutto preparativi di suicidio, agonizzamenti per colpi apoplettici, scoppî di follia, delitti, partenze desolate per l'America: il prof. Colaneri, ch'era già prete spretato, si è fatto, per campare, pastore evangelico (riflesso, codesto, della stima in cui fu tenuta la propaganda protestante, tentata in Napoli nei primi anni dopo il 1860!), e, sempre cattolico in fondo all'anima, intasca una piccola somma per ciascuno dei suoi bambini, ch'egli fa passare al protestantesimo. Il povero intervistatore, rovinato anche lui nella vita e nell'onore dal gioco del lotto, si getta accasciato su un sedile della «Villa del Popolo» (1), e ripensa a tutto il

(1) Giardino pubblico, che sorgeva allora presso la Marina, e fu poi abolito.

passato: « Vide tutto, lucidamente, dalla sua persona che si curvava a scrivere sui registri le cifre maledette e le promesse fallaci, alle facce rosse o scialbe dei giuocatori, roventi di passione. E piegò il capo, abbattuto, sentendo di aver meritato il castigo, egli stesso, la sua famiglia, fino alla settima generazione. Il giuoco del lotto era un'infamia, che conduceva alla malattia, alla miseria, alla prigione, a ogni disonore, alla morte: ed egli aveva tenuto bottega di quell'infamia ». — Così l'opera è danneggiata e sacrificata a un fine didascalico, e piglia l'aria e l'andamento di una predica o di una dimostrazione per esempî. Nel *Paese di cuccagna* si osserva poi ancora una volta come la Serao dia nel convenzionale quando si fa a descrivere passioni e situazioni straordinarie ed immaginose, come nell'episodio della marchesina Bianca Cavalcanti e del dottore Amati.

Ognuno ricorda di avere sovente guardato con piacere e piena approvazione gli schizzi e gli abbozzi pieni di vita, coi quali un pittore s'è venuto preparando a un gran quadro che ha in mente; e poi, innanzi al quadro compiuto, ben calcolato, ben disposto, studiato in ogni parte, di aver sentito alcunchè di freddo e come una delusione. E io confesso di preferire i bozzetti e le novelle, e fin gli articoli del *Ventre di Napoli*, scorretti e quasi improvvisati ma spontanei, al quadro sapiente, ch'è troppo sapiente, del *Paese di cuccagna*.

Alla vita politica della capitale d'Italia trasporta il romanzo *La conquista di Roma*, il cui concetto è l'insidia che tende Roma, con l'impreveduto dei sentimenti e delle passioni che suscita ed alimenta, consumando, come in fiamma vorace, energie e volontà.

Un nuovo deputato giunge colà, dal fondo della Basilicata: giovane di mente acuta, di animo forte, appassionato per la lotta politica. E Roma, la Roma della politica, è il suo amore: nessun monumento ha per lui il fascino di Montecitorio. E si aggira tra quelle mura, essendo la Camera ancora

deserta, con gli orgogli e le timidezze del novellino. Per qualche tempo, è tutto preso nella sua passione, sicuro di sè e del suo avvenire: egli si sente tale da poter « conquistare » Roma. Un vecchio deputato, ormai scettico, contemplando con lui l'Urbe dall'altura del Gianicolo:

Conquistarla... — gli dice. — Guai ai mediocri, guai ai paurosi: guai ai deboli come me! Questa città non vi aspetta e non vi teme, non vi accoglie e non vi scaccia: non vi combatte e non si degna di accettar battaglia. La sua forza, la sua potenza, la sua altitudine è in una virtù quasi divina: l'indifferenza. Vi movete, gridate, urlate, mettete a fuoco la vostra casa e i vostri libri, danzate sul rogo: essa non se ne accorge. È la città dove tutti son venuti, dove tutto è accaduto: che gliene importa di voi, atomo impercettibile, che passate così presto? Ella è indifferente, è la immensa città cosmopolita, che ha questo carattere d'universalità, che sa tutto, perchè tutto ha veduto. L'indifferenza: la serenità imperturbabile, l'anima sorda, la donna che non sa amare. È lo scirocco spirituale, la temperatura tepida e uniforme, che vi fiacca i nervi, vi ammollisce la volontà e vi dà, ogni tanto, le grandi ribellioni interne e i grandi accasciamenti. Eppure vi dev'essere qualcuno o qualche cosa, che turbi questa serenità, che vinca questa indifferenza. Qualcuno bisogna pur che la conquisti, Roma: sia pure per dieci anni, per un anno, per un mese, ma conquistarla, ma prenderla, ma far la vendetta di tutt'i morti, di tutt'i caduti, di tutt'i deboli che hanno toccato le sue mura, senza poterle superare. Oh, costui bisogna che abbia il cuore di bronzo, una volontà inflessibile e rigida; bisogna che sia giovane, sano, robusto e audace, senza legami, senza debolezze; bisogna che si concentri, profondamente, intensamente, in questo unico ideale di conquista. Qualcuno deve conquistarla, questa superba Roma.

« Io », disse Francesco Sangiorgio.

Ma anche questa volta Roma vince. Francesco Sangiorgio, nonostante un bel principio nella politica, nonostante le speranze che aveva suscitate, è lentamente minato e distrutto dall'amore. Già nell'arrivare a Roma, alla stazione ferroviaria,

gli ha dato all'occhio una figura di donna, alta, vestita di nero, la giovine moglie di un vecchio ministro; e contro quella donna, che intravvede in quell'istante, si spezzerà la navicella della sua fortuna. Va, dopo alcuni giorni, in giro a cercar casa; e resta turbato dalle donne che incontra e intravvede in quel giro, o che sono sottintese in tutti i discorsi che gli si fanno.

Egli intendeva che fosse questo accumulamento di case mobiliate, che sorgono, s'infittiscono in tutta Roma, e formano in essa una vegetazione larga e potente che quasi la soffoca; e tutto questo rimescolìo bizzarro di donne borghesi, di sarte, di portinaie, di serve, di bottegaie, che dall'affittar camere traggono il più facile e più sicuro guadagno; e fra colui che cerca casa e tutte queste donne, un contatto necessario, le comunicazioni interne delle porte chiuse o aperte, la quasi convivenza, un vedersi al mattino, alla sera, nelle ore pericolose della giornata, una dominazione femminile che comincia dalla casa, si estende alla biancheria, poi ai vestiti, poi ai libri, poi alle lettere dell'inquilino, e arriva sicuramente, per vie oblique, sino alla persona. Egli sentiva quanto vi era di drammatico, di comico, di appassionato e di corrotto, in tutto quel sistema di ingressi liberi, di quartieri a due porte, di portoni a due sbocchi, di chiavi inglesi a due ingegni, in tutto quello sdoppiamento, in quella fantasmagoria di usci chiusi, di serrature che stridono, di campanelli che non squillano, di scarpette femminili che non scricchiolano, di veli femminili molto fitti e di mantelli di pelliccia ermeticamente chiusi: e il grande equivoco della vita romana, così corretta e immobile nell'apparenza, così inquieta, fervida, calda nella sostanza, gli si rivelava, in una delle sue parti.

E nel suo vago, istintivo terrore del femminile preponderante e prepotente, nel suo bisogno selvaggio di solitudine e di forza, egli prese la casa in via Angelo Custode, dove non vi erano donne.

Una donna attraversa, dopo un po', la sua vita: la facile, voluttuosa, superficiale Elena, che lo prende più che egli non

la prenda, un'avventura piuttosto che un amore, che gl'infiora la vita e non lo distrae dal còmpito suo. Ma la figura di donna Angelica, la moglie del ministro, assedia la sua fantasia: per lei ha un duello, che riveste sembiante di duello politico e che contribuisce alla sua fortuna, sciogliendo molte freddezze e mettendogli intorno un'aureola di simpatia. E comincia la sua relazione con donna Angelica, la donna fredda e malinconica, che conversa, che carezza e che non si dà: la donna « che non sa amare ». Essa, senza saperlo, senza volerlo, snerva, fiacca, annulla Francesco Sangiorgio, lo svoglia dalla politica, gli riempie l'anima di sogni e i nervi di desiderî insoddisfatti. Dopo la prima fuggevole visita che, dopo lungo attendere, donna Angelica gli ha fatto nella casetta ch'egli ha preparata per lei, Sangiorgio, come inebriato, esce per le strade, seguendo lei che s'è involata:

. . . si trovò in piazza del Popolo, solo solo, a un tratto calmato, con le gambe stanche, con la testa piena di confusione. Doveva esser tardi, molto tardi, gli parea che fosse passata una lunga giornata piena di avvenimenti, sentiva la stanchezza morale e fisica delle grandi giornate della vita umana: cavò l'orologio. Era appena l'una e mezzo: l'altra metà del giorno rimaneva innanzi a lui vuota. Macchinalmente, pian piano, obbedendo a un antico istinto, si avviò pel Corso alla Camera, con un'aria annoiata, non guardando neppure le belle romanine borghesi che ritornavano dall'ultima messa, non riconoscendo neppure qualcuno che lo salutava, in quel lieto polverio luminoso della domenica di maggio. Andava al Parlamento, ma non sapeva neppure se vi fosse seduta, era domenica: a ogni modo andava lì, per rifugio, non sapendo dove buttare il suo corpo e il suo spirito. Gli sembrava tutta nuova, tutta estranea la gente che incontrava, e come egli la guardava, sorpreso di tante facce esotiche, pareva che anche costoro lo guardassero sorpresi, non conoscendolo. In quell'ora il viavai dei deputati, intorno Montecitorio, era continuo, era un salire e discendere di coppie d'amici, di gruppetti di uomini politici, che avevano fatto colazione insieme alle *Colonne*, al

Parlamento, al *Fagiano*, alle *Sorelle Venete*: Sangiorgio scambiava qua e là dei saluti, come trasognato. Li vedeva discorrere, li vedeva discutere; passando accanto a loro afferrava brani di discussione, ma non intendeva nulla. Per fortuna, ci era seduta, quel giorno.

Sedette al suo posto abituale, ordinando per consuetudine fisica le carte che aveva innanzi, udendo la voce del segretario Sangarzia, piccola ma sonora, leggere il processo verbale...

Così l'amore l'aveva vuotato di ogni altro interesse, di ogni altro sentimento. Ma donna Angelica, atterrita innanzi alla sensualità ed al peccato, si ritrae a un tratto, e lo fa piombare a terra, come l'aquila che, ghermita la preda, la precipita dall'alto. E Sangiorgio sente che egli non è più nulla: già da un pezzo non conta più nella Camera e tra gli uomini politici: ora rassegna anche le dimissioni da deputato, e, vergognoso, trasognato, riparte per la provincia.

Romanzo, il cui vero soggetto è la vita di Roma, che la Serao rappresenta con la vivacità che le è propria in una serie di aspetti e di momenti: la seduta reale alla Camera, una processione patriottica, il debutto di un deputato, la sala di udienza a Montecitorio, una seduta alla Camera nel prepararsi di una crisi ministeriale, il veglione al teatro Costanzi nell'ultimo giorno di Carnevale, il ricevimento in casa della moglie del ministro, un duello tra deputati, il ballo al Quirinale. E i personaggi che appaiono in tutte queste scene sono spesso personaggi storicamente reali, appena celati da pseudonimi, facilissimi a penetrare da chi ricordi quegli anni. Il dramma passionale ha talune deficienze, solite nella Serao quando descrive situazioni e personaggi elevati o ideali (la figura di donna Angelica è poco determinata, quella del marito ministro poco chiara); ma i sentimenti del Sangiorgio, del provinciale forte e debole insieme, sono interpetrati con molta sicurezza e rappresentati con efficacia.

Anche la vita romana ispirò alla Serao una breve e

squisita novella: *La virtù di Checchina*. Penetriamo nella casa di un mediconzolo, dove lui e la moglie Checchina vivono in condizioni assai ristrette: la casa odora di cucina, il medico, che va e viene dallo spedale, sparge il puzzo dell'acido fenico sopra ogni oggetto che tocca. A Checchina, la quale durante la villeggiatura a Frascati ha conosciuto un giovane ed elegante gentiluomo dell'aristocrazia e ne è stata corteggiata — e il marito glielo conduce a casa e l'invita a pranzo per la speranza che quella relazione aristocratica gli procuri qualche cliente; — a Checchina, che riceve la visita e le confidenze di un'amica che passa di amante in amante, nasce nell'animo la curiosità dell'amore elegante e peccaminoso, la velleità dell'adulterio. Ma il recarsi all'appuntamento, che il gentiluomo non ha mancato di darle in un momento che sono restati soli, urta in molteplici meschine difficoltà: sono dapprima le preoccupazioni pel vestito che il suo scarso guardaroba la costringe a indossare (un vestito, che l'amante le ha già visto sulla persona parecchie volte), per la pettinatura, pel cappellino; sono gli sguardi sospettosi e le domande della serva pinzochera, che la impacciano e intimidiscono; sono, una volta, i contrattempi, la pioggia, la mancanza di ombrello; un'altra, l'incontro per via di persone di conoscenza, che celiano con lei sul luogo dove potrà mai recarsi; è, in ultimo, l'aspetto del guardaporta della casa signorile, dove abita l'amante, un aspetto così burbero e indagatore, che Checchina, dopo esser passata e ripassata più volte innanzi alla porta, incerta, non osando entrare, alla fine, sfiduciata, rinunzia. Ed è questa «la virtù di Checchina»!

Tra Napoli e Roma si svolgono la *Vita e le avventure di Riccardo Joanna*, libro d'impressioni e ricordi della vita giornalistica, il romanzo del giornalismo. La prima parte (della quale si ha un preannunzio in uno degli schizzi di *Piccole anime*) descrive la fanciullezza di Riccardo Joanna, che, accompagnando suo padre, giornalista, fra la più diversa gente

e i più varî spettacoli, ha acquistato intelligenza e sensibilità precoci, abiti di lussi e di privazioni, e facilità di passare dagli uni alle altre senza ribellione e senza meraviglia. La Serao racconta una giornata di quella fanciullezza, dalla mattina che il piccolo Riccardo resta in casa affidato alla serva, al pomeriggio che passa in redazione, discorrendo col ragazzo di stamperia, col tagliatore di fascette, col cronista, col *reporter*: suo padre, vergognando, lo manda al direttore con un biglietto a chiedere danaro in prestito. E la sera Riccardo Joanna è accanto al padre, nel lavoro febbrile che precede la pubblicazione del giornale: guarda la macchina della stamperia, girandola tra le piegatrici dei fogli, chiacchiera coi monelli che, schiamazzando e urtandosi, aspettano la consegna delle copie. Poi va col padre, spossato e inebetito dal lavoro, a pranzo in una delle trattorie eleganti della città, spendendo le venti lire, ottenute in prestito con tanto rossore, tra pranzo, caffè e fiori da portare alla prima attrice del teatro Sannazaro. E si recano tra le quinte, nel gabinetto dell'attrice, che scherza e bacia il bambino, il suo piccolo amico. E dal teatro il padre esce discutendo calorosamente con un collega, passeggiando a notte inoltrata, finchè s'accorge che il fanciullo casca dal sonno, e se lo toglie in ispalla, nel tórnare a casa. — Nella seconda parte, troviamo Riccardo, già adulto, a Roma, impiegato nel ministero di agricoltura: il padre, morendo, dopo lunga malattia, pieno di debiti, soccorso dalla pietà degli amici, si è fatto promettere da lui che non farà mai e poi mai il giornalista. Per qualche tempo, osserva la promessa e rifugge persino dal leggere giornali. Ma la disposizione ereditaria è più forte della volontà: al primo incidente — un incontro con un amico di suo padre, che gli domanda in quale giornale lavori e gli predice che, a dispetto di ogni promessa, si darà al giornalismo, — egli diventa nervoso ed inquieto, e compra, dopo tanto tempo, un giornale:

Un memore acre odore gli salì al cervello, e insieme uno sbuffo della vita infantile, uno sbuffo di poesia malinconica gli attraversò la memoria. Per un momento, egli rivide tutto, in una visione confusa, e viva, e dolce: saloni di trattorie pieni di oro e di velluti, macchine tipografiche in movimento, dietroscena di palcoscenici pieni di ombre amiche, pile di giornali che uscivano dalle mani delle piegatrici. Un minuto: poi, tutto disparve. Si portò il giornale a casa, e, disteso nel letto, lo lesse religiosamente, da cima a fondo: e brani di frasi gli tornavano in mente, intieri periodi; la lingua della sua infanzia e della sua adolescenza gli ritornava... gli ritornava come in sogno. — «Siamo autorizzati a dichiarare...» sì, sì, era proprio così... «che la notizia era assolutamente infondata». E il capocronaca descrittivo: «Sin dalle prime ore del mattino...», come continuava? Continuava così: «le vie della città offrivano un insolito aspetto di animazione». Sì, era questo. — Il ricordo di quelle frasi giornalistiche si manifestava tenuemente, come un motivo musicale, ancora velato, ancora indistinto: poi si precisava, la cadenza veniva naturalmente. Erano quelle le canzoni, le strane canzoni che avevano cullata la sua infanzia, eran quelle le armonie bizzarre che facevano vibrare gli echi del suo spirito: la musica del suo cuore era quella. «La polizia è sulle tracce dei ladri»; e ancora l'altra: «così il libro della questura». Tutto, rammentava. E una infinita nostalgia lo struggeva.

Il giornalismo lo ha riafferrato. Dopo qualche tempo, e una serie di tentativi, egli diventa redattore di un gran giornale romano. Negli altri capitoli (che non valgono, a dir vero, i due primi, perchè sono troppo evidentemente suggeriti dal proposito di svolgere una tesi in quadri), Riccardo Joanna viene còlto nei varî momenti culminanti della sua odissea giornalistica, fino alla vecchiaia. È, in prima, il poeta e articolista mondano del *Quasimodo*, tutto relazioni femminili e abitudini di lusso, ma con intime miserie, con bisogni sempre superiori ai lucri. Le donne, che egli frequenta, e per le quali si rovina, non l'amano, ed egli non ne ama, in

fondo, nessuna; e sente la vanità e la vacuità di quella sua vita, ma non sa trarsene fuori. Pochi anni dopo, è direttore dell'*Uomo che ride*, un giornale di combattimento, che ha un ideale politico: egli l'ha fondato e tirato innanzi per tre mesi, tra avversità e ostilità continue: è ridotto al dilemma di ammazzarsi o ammazzare il giornale. Passa ancora qualche anno, è uomo maturo, proprietario del *Tempo*, giornale fatto senza troppi scrupoli e senza troppa finezza, ma che spaccia centomila copie, ed è potente e temuto. Un gruppo di uomini politici si offre di comprarlo per un milione; nell'orgoglio delle centomila copie, Joanna rifiuta. Perchè quel suo giornale aveva raggiunto le centomila copie? Perchè poi comincia a decadere, indi a scendere vertiginosamente, senza ch'egli possa arrestarne la decadenza? Non lo sa egli medesimo: capricci della fortuna e dei lettori. L'ultimo capitolo descrive la decadenza del *Tempo*, e di Riccardo Joanna, presso a vecchiaia, distrutto da trentacinque anni di giornalismo: il *Tempo*, così com'è ridotto (Joanna stesso lo dice), « è un pretesto per non mendicare: o piuttosto, un pretesto per poter mendicare senza che le guardie vi arrestino per improba mendicità ». Allo sfacelo, alla vergogna assiste un adolescente che s'è indirizzato con fiducia a Joanna per entrare nel giornalismo: questi, che l'ha subito sfruttato e gli ha offerto insieme per una giornata intera lo spettacolo del proprio avvilimento, ha creduto di averlo scosso profondamente e guarito della voglia malsana. E la sera, nel colloquio in cui gli comenta i fatti della giornata, egli chiede al giovinetto la stessa promessa, che già a lui chiese suo padre, di non fare mai e poi mai il giornalista. Il giovinetto non risponde; e alle rinnovate insistenze: « Non posso (disse con voce grave). Farò il giornalista ». Questa è la morale: l'inevitabile.

In tutte le opere della Serao, fin qui passate in rassegna, la pittura d'ambiente, per così dire, predomina sui drammi della passione: i drammi della passione sono argomento di

alcuni dei bozzetti raccolti nei volumi giovanili *Dal vero* e *Piccole anime*, e si allargano nei due romanzi: *Cuore infermo* (1881) e *Fantasia* (1883).

In *Cuore infermo*, una fanciulla, sapendo che sua madre, malata di cuore, è morta per aver troppo intensamente amato il marito che la trascurava e tradiva, e temendo che a lei non sia serbata la stessa sorte, riesce a formarsi un abito d'indifferenza e di freddezza. Sposa, e indarno lo sposo, ignaro di quel segreto proposito, cerca di vincerla e legarla a sè. Ma la risoluzione, mantenuta a lungo, non resiste a un'ultima prova: la gelosia per un'altra donna, da cui suo marito si è lasciato sedurre, suscita in lei l'amore e la passione: essa vi si abbandona con tanto maggior foga quanto più a lungo vi ha contrastato: l'amore trionfa in tutta la sua potenza e forza crescente. Nel mezzo di questa ebbrezza, a tratti, la malattia ereditaria si sveglia; e una nube di tristezza passa sullo spirito giovanile e amoroso di Beatrice. « In qualche ora, quando rimaneva sola, chiudeva gli occhi e pensava. Era una sosta, una pausa. Spingeva lo sguardo nell'avvenire e ne veniva quasi respinta come da una grande muraglia bruna: l'avvenire era vicino, era triste, era terribile, era la morte ». E Beatrice muore, offrendosi quasi olocausto all'amore irrefrenabile. Ma, sebbene questa narrazione del sorgere della passione, dei primi segni della malattia, della trepidazione di Beatrice a pur interrogare un medico, del suo lento languire e della sua morte, sia condotta con bravura, c'è nel romanzo del superfluo e manca qualcosa di necessario: gli altri personaggi sono inferiori a Beatrice, fiacchi o bizzarri, e in Beatrice stessa rimane alcunchè di non ben motivato, di enunciato e non rappresentato: lo straordinario proposito della fanciulla è rivelato in un colloquio col padre, ma non si fa chiaro nella sua genesi.

Fantasia, invece, ci mostra l'arte della Serao nella sua maturità. Il romanzo è perfettamente armonico. L'attenzione

è rivolta su tre personaggi, Lucia, Caterina, Andrea, moventisi in una serie di scene, tra figure secondarie, ma tutte ben disegnate. Seguiamo sin dagli anni di collegio gli opposti temperamenti delle due amiche: Caterina, che ha l'affetto nelle opere, silenzioso e tenace: Lucia, che l'ha nella fantasia, esuberante ma senza radice. La prima procede per azioni, la seconda per sogni e per parole, delle quali s'inebria e inebria gli altri, e Caterina stessa prima e più di ogni altro. La nevrotica, la bugiarda, l'isterica Lucia affascina Andrea, il marito di Caterina, l'uomo tutto muscoli, vivente di vita fisica, superficiale ed ingenuo. Non mai, se non per porgerle occasione di assumere un nuovo atteggiamento da attrice, il pensiero della buona e fedele amica, ch'essa sta per tradire e gettare nell'ultima desolazione, scuote l'anima di Lucia. Quando Caterina, che non ha mai sospettato nulla, a un tratto, per mezzo di un biglietto scritto nel solito stile melodrammatico e invocante perdono e pietà, ha dall'amica la notizia che essa è scappata con suo marito:

Lesse un'altra volta, rilesse, lesse per la quarta volta. Si sedette, accanto alla scrivania, con la lettera fra le mani. Era stupefatta.

— È attaccato — entrò a dire Giulietta.

Caterina chinò il capo, come se dicesse di avere inteso. Poi si rizzò: sotto i piedi sentì roteare il pavimento.

— Se mi muovo, cado — pensò.

Stette ferma: il capogiro crebbe, i mobili girarono attorno a lei, gli orecchi le fischiarono, una luce abbagliante le colpì gli occhi.

— Muoio, mi pare — pensò.

Ma il capogiro decrebbe, i giri diventarono sempre più larghi, sempre più lenti. Finì. Allora tornò a rileggere la lettera. La ripose nella busta, se la mise in tasca, e vi tenne la mano sopra.

Poi esce di casa, va dal marito di Lucia, tradito e agonizzante, che l'ha mandata a chiamare; tocca con mano la disgrazia che l'ha colpita; torna a casa con aria tranquilla,

ripensa nella notte tutta la sua breve vita e le sue relazioni con Lucia. Ciò che sino a quel tempo non aveva compreso, le diventa ora chiaro, e collegando gli sparsi particolari, coglie il tratto dominante di quel carattere, trasfigurato così a lungo dalle sue illusioni:

Era dunque (Lucia) una creatura mostruosa, uno spirito guasto dall'infanzia, un egoismo che si gonfiava, si gonfiava, e assumeva la faccia bella e crudele della fantasia. Al fondo, il cuore freddo e arido, senza un palpito d'entusiasmo, per nulla: e alla superficie una immaginazione pomposa, che ingrandiva ogni sensazione e ogni impressione. Dentro, nel cuore, la mancanza completa del sentimento: all'esterno, tutte le forme del sentimentalismo. Dentro, l'indifferenza per ogni essere umano; e fuori, il vaneggiamento sulle nobili utopie dell'umanità, le aspirazioni fluttuanti intorno a un ideale incerto. Dentro, la pietra pomice che non si ammollisce, che non si commuove, che rimane dura, spugnosa e irta; e fuori, la dolcezza della voce e la soavità della parola. E l'artificio, così profondamente radicato nell'anima, da sembrare natura; l'artificio così completo, che di notte, solo, dinanzi a sè stesso, trova modo d'ingannare sè stesso e di credersi veramente innamorato, veramente infelice; l'artificio, così diventato carattere, temperamento, sangue, nervi, da avere la profonda convinzione della propria bontà, della propria virtù, della propria eccellenza.

Il male che Lucia aveva fatto — « la sorte di Galimberti che moriva pazzo al manicomio, la miseria della madre e della sorella affamate e desolate, l'agonia disonorata e lugubre di Alberto abbandonato, il disonore di suo padre e del suo nome, la rovina di Andrea che lasciava casa, moglie, patria, per vivere accanto a Lucia una vita disperata, e infine, l'ultima vittima, la più innocente, Caterina, a cui Lucia aveva tolto quanto aveva », — tutto ciò era irreparabile.

L'alba spuntava bigia, livida, gelata. Caterina era ancora là, intirizzita sulla sua sedia, stringendo con le dita irrigidite l'anello

nuziale restituito. Quando, alla luce scialba, vide il letto bianco, teso e freddo, ebbe un grido di terrore, un grido straziante, che non pareva umano. Si buttò a braccia aperte dove Andrea dormiva sempre — e pianse su quella tomba.

Alla mattina, rivede le sue carte, fa i conti, dà tranquillamente le disposizioni quotidiane alle persone di casa come se nulla fosse accaduto; poi parte per la campagna, per quella casa dove ha vissuto insieme con Andrea e con Lucia. Qui si chiude nella sua stanza, fa con cura tutti i preparativi, accende un braciere di carbone, si stende sul letto e si lascia morire.

La simpatia dell'autrice è tutta per la semplice e solida bontà di Caterina: l'antitetica figura di Lucia è trattata con una mordace, implacabile analisi, piena di avversione. Le descrizioni della vita dell'educandato, del torneo di scherma, dell'esposizione dei fiori a Caserta, sono eccellenti; e alcune reminiscenze di romanzi francesi, che qua e là si possono scorgere, sono ben rinnovate e fuse nella nuova concezione.

Anche in questi romanzi si mostra la tendenza « veristica » della Serao, la sua predilezione pel determinato e concreto. Beatrice, di *Cuore infermo*, lotta tra la paura della morte e l'impeto giovanile d'amore. Lucia, Andrea, Caterina, Alberto, di *Fantasia*, sono studiati dal lato fisiologico non meno che da quello psicologico. Il medico ha una parola da dire in tutte queste storie passionali, e la Serao sembra quasi suggerirgliela.

Tanto più strano perciò è dovere riconoscere che, in un'altra parte della sua produzione letteraria, ella entra a percorrere una via affatto diversa, operando contro la propria indole. Alludo ai romanzi *Addio, amore*, e *Il castigo*, e alle raccolte di novelle *Gli amanti*, *Le amanti*, e a parecchie altre dello stesso genere. Come sono nate tutte queste opere? Sono state prodotte dalla smania, ch'è in molti artisti, di mostrare ch'essi sanno fare anche ciò che fanno gli altri?

Ci ha avuta la sua parte di colpa qualche critico poco sagace, che ha imprudentemente esortato la Serao a tentare un'arte più fine, e a profondarsi nei segreti della psicologia? Quasi che l'arte di chi aveva scritto *Telegrafi dello Stato* e *La virtù di Checchina*, *Fantasia* e *Riccardo Joanna*, non fosse già, a suo modo, assai fine.

Comunque, quel gruppo di novelle e romanzi dalle trascendentali pretese psicologiche sono escogitazioni mentali, ed offrono una casistica erotica, incapace di forma artistica o poetica, ch'è lo stesso. Si passano in rassegna, nell'*Addio, amore*, la grande «amorosa» semplice, Anna; l'amorosa delinquente, Laura; il gaudente freddo e cinico, Cesare; il puro innamorato, Luigi Caracciolo: tipi costruiti dalla riflessione. Se si apre il libro degli *Amanti*, s'incontrano subito Nino Stresa, l'« imperfetto amante », che non sa amare se non coi sensi, il cui amore non sa essere altro se non piacere per la mano, per la bocca, pei capelli, per la persona dell'essere amato; Giustino Morelli, un altro « imperfetto amante » ma in senso opposto, sensualmente freddo, che non sa amare se non col cuore: l'uno e l'altro traditi dalle loro donne, che non appagano; Massimo Diaz, l'« amante perfetto », dal quale la donna si lascia soggiogare, di tal perfetta natura amorosa da dover necessariamente essere infedele, e che nella sua perpetua infedeltà è pur fedele all'amore; Luigi Caracciolo, il « perfettissimo amante », che riempie tutto l'ideale, dei sensi, dei sentimenti e persino della prudenza di una donna: solo che a questo essere perfettissimo viene a mancare l'esistenza, perchè muore! Nella *Grande fiamma* si svolge la tesi di un grande, di un violentissimo amore, che si spegne a un tratto, senza cagione apparente. Nel *Sogno di una notte d'estate*, un uomo che dimora lungi dalla donna che ama e da cui non è amato, mena a spasso per ozio, durante una notte intera, una fanciulla, sognando e intenerendosi; tanto che la fanciulla s'innamora di lui, che non può amarla, come

egli stesso non è amato dall'altra. Così fatti sono gli argomenti di tutte le novelle di codesta serie.

Escogitazioni, abbiamo detto, lavori di testa, e la verace natura artistica della Serao è, come dev'essere, tutta cuore, osservazione e fantasia. E stupisce vedere come questa scrittrice, che ha dato vita a tanti personaggi di carne e ossa, qui non faccia se non aggirarsi tra ombre, nel vuoto; e torna sulle labbra l'esclamazione dantesca: « O me, Agnel, come ti muti! ». Matilde Serao, che altrove dice cose, qui non sa dire se non parole, un profluvio di parole, segnatamente di aggettivi e di avverbî. Le astrazioni non hanno naturalmente nulla da comunicarsi tra loro, e perciò i nuovi personaggi della Serao fanno i più stravaganti dialoghi, a sentenze, a divagazioni, a frasi mormorate, a monosillabi, con accenni che vorrebbero sembrare profondi, e non sono. Discorrono tutti come trasognati. Due amanti vanno in gondola: « Beati i morti, ella disse sottovoce, quasi parlasse a sè stessa. — Chissà!, le rispose lui sul medesimo tono. Forse amano ancora. — Tu hai tombe per il mondo?, gli domandò lei, piegandosi a guardarlo, in quella penombra crepuscolare. — No: ma tutti abbiamo delle tombe, in noi. — Molte cose hai veduto morire? — Molte cose e molte persone che son vive. — È triste, è triste, diss'ella ributtandosi indietro sulla spalliera. — La tristezza è in fondo alle anime: non bisogna andarla a cercare, soggiunse Ferrante come se pronunziasse una sentenza » (*La grande fiamma*). « Cesare Dias aveva ragione, Anna mia. Io non posso sposarti, sono un povero giovane senza quattrini. — L'amore è più forte del danaro. — Sono un borghese: non ho un titolo da darti. — L'amore è più forte di un titolo. — Tutto si oppone al nostro amore, Anna. — L'amore è più forte di tutto, anche della morte, ribattè Anna per la terza volta, con la monotona fissità che dà un unico sentimento » (*Addio, amore*). Luisa parla a Massimo: « Lasciatemi aspettarlo (il giorno dell'amore) al vostro fianco, segretamente,

umilmente, piamente, con la fede degli antichi cristiani; lasciate ch'io possa spendere la mia vita per voi, non posso farne altro, della mia vita »; e via a non finire (*Sogno di una notte d'estate*). Mario Felice non fa altro se non ripetere alla donna che lo ama ardentemente la sentenza: « Maria, quest'amore deve morire ». E, finalmente, la donna risponde: « Muoia, adunque » (*Il viale degli oleandri*). I « Così! », i « Per questo! » sono i ritornelli d'innumerevoli dialoghi; l'« Addio », cui fa eco un altro « Addio », sono le chiusette di altri innumerevoli. « Addio, Ferrante, ella disse, glacialmente. — Addio, amore, egli disse, glacialmente. E s'allontanò nella notte » (*La grande fiamma*). « Non ci possiamo lasciare così, disse lui, tutto agitato. — Sarebbe inutile. Non d o v e t e voi andare? — Sì. — Ed io d e b b o restare. Addio, Massimo. — Addio, Luisa. — Ella se ne andò senza voltarsi, ecc. » (*Sogno di una notte d'estate*). Tutti quei personaggi parlano allo stesso modo, scrivono allo stesso modo. In *Piccolo romanzo*, due fanciulle amano entrambe don Francesco, il bel principe, freddo, indifferente, l'uomo fatale. E, disdegnate, l'una va incontro alla vita desolata di chi sposa un uomo non amato, uno straniero, un vecchio, e parte per paesi lontani col cuore deserto; l'altra, si prepara al suicidio. E don Francesco intanto china la testa innanzi a una terza donna, che non lo ama e della quale egli è trastullo. Le lettere delle due fanciulle sembrano redatte da un unico segretario. La falsità artistica che segue lo sforzo è tale che l'autrice è trascinata a dire col medesimo tono lamentoso e manierato le cose più semplici e prosaiche. Nella *Grande fiamma*: « La signora parte per un lungo viaggio?, chiese timidamente un giorno la fanciulla devota » (cioè, la cameriera). « Lungo, lungo... mormorò vagamente donna Grazia. — Ed io non debbo venire? — No... meglio, meglio, che non veniate, soggiunse donna Grazia ». — Nel *Sogno di una notte d'estate*: « Speriamo di trovare una carrozza, disse Massimo. — Speriamo, ripetè ella ».

Lo stesso giudizio poco favorevole è da estendere ai conati di letteratura mistica, che la Serao, contrariando la sua migliore ispirazione, ha voluto fare seguendo l'esempio di scrittori francesi e dell'italiano Fogazzaro, e non senza curiosi miscugli con reminiscenze di religione popolare o piccolo-borghese napoletana. « Il naturalismo (ella diceva, anni addietro, all'Oietti) è nato dal materialismo, anzi è la forma artistica di esso. La scienza, l'abuso della scienza, ha così prostrato la fantasia, e anche l'arte che l'ha fatta serva sua ». E pronunziando come motti d'ordine queste parole di moda, si è volta alla Fede, all'Inconosciuto, al Soprasensibile, al Mistero; e ha scritto il *Paese di Gesù*, narrazione di un suo viaggio in Palestina, *La Madonna e i Santi*, e parecchie conferenze e letture di argomento sacro. A me tornano in mente alcune parole di donna Angelica, della *Conquista di Roma*: « È così volgare essere atei! La religione è bella, è buona, vale molto più di molte cose che il mondo apprezza. Siete mai stato in qualche chiesa di Roma?... » Da questo improvvido odio alla « volgarità » nasce la letteratura mistica della Serao, dove si può ammirare l'abilità letteraria che spiega la scrittrice a servigio del suo ghiribizzo o proposito che sia, ma non vi ha schiettezza alcuna di arte. Quelle enfatiche pagine si scrivono non difficilmente da chiunque ha pratica del maneggiare la penna, laddove una pagina della *Virtù di Checchina* non si scrive se non da chi è nato artista, di una particolare determinatissima disposizione artistica.

E perciò mi sembra che ella si mostri meglio avvisata nelle sue ultime opere, in cui abbandona psicologismo e misticismo e torna alla vita vissuta, scrivendo *La ballerina* e *Suor Giovanna della Croce*, dove c'è in più punti affetto e sincerità, sebbene si scorgano frequenti i segni della lunga e grave malattia che l'artista ha attraversato. *Suor Giovanna della Croce* è preceduta da una lettera al Bourget, nella quale ella fa la sua confessione e professione. In questo

romanzo, dice, « io, volontariamente e austeramente, rinunzio a piacere e a sedurre coloro che chieggono, nelle opere d'arte, la bellezza delle linee e dei colori, la grazia della gioventù, il fascino della ricchezza; rinunzio a lusingare coloro che domandano il rinnovellamento di quella eterna storia di amore, che tutti hanno raccontata e che tutti racconteranno ancora: io rinunzio a trascinare coloro che intendono di ritrovare nelle pagine dei libri ancora una volta le vittime sublimi e i carnefici implacabili della passione. Nella maturità dei miei anni, le verità, intorno a me, si fanno più limpide e luminose: io veggo meglio la mia strada: io conosco meglio il mio cómpito... Vi sono anime malinconiche, possenti, eroiche, tristi, fatali, che niuno vede: vi sono cuori straziati ed esaltati dalla vita, di cui niuno si accorge: vi sono ombre, nella via, che sono uomini e sono donne: vi sono fatti umani, sconosciuti, il cui carattere ha profondità non misurabili, vi sono storie, nel mondo, che farebbero fremere di stupore e di dolore, se tutte si potessero narrare... I miei occhi mortali hanno visto questa folla e fra la folla hanno scorto i visi degli eroi solitarî: il mio spirito ha inteso il vincolo di tenerezza, con questi ignoti patimenti: le lacrime della pietà sono sgorgate dal mio cuore: e se le mie mani di lavoratore e di artefice, di altro scrivessero, dovrebbero essere maledette! ». Parole che suggeriscono due osservazioni: prima, che qui la Serao fa torto a sè stessa, perchè non ora per la prima volta comincia a ispirarsi alle angosce della vita degli umili, alla quale per l'appunto si debbono tante delle sue più belle pagine giovanili; e, seconda, che è sempre assai pericoloso proporsi di fare consciamente ciò che prima inconsciamente si faceva: l'intenzionalità, la grande avversaria dell'arte, sta lì pronta a intromettersi come elemento turbativo. E infatti, quel certo che di artifizioso e di pesante, che abbiamo censurato nel *Paese di cuccagna*, riappare, sotto altra forma, in *Suor Giovanna della Croce*: Suor Giovanna, la monaca strappata al

suo monastero, riassorbita dalla vita mondana, ridivenuta per qualche tempo componente di una famiglia disordinata e disaffezionata, poi operaia, serva, amica e confidente di donne perdute, mista alla plebe più lurida, pezzente di strada. Vi si vede troppo chiaramente il proposito di suscitare la pietà e richiamare l'attenzione sulla sorte delle monache degli aboliti monasteri: il che non toglie che nel libro si leggano pagine assai belle, come, per dirne una, la descrizione della locanda dei poveri visitata dalla polizia. — *La ballerina* ha lungherie e soverchie insistenze; ma nell'ultima parte acquista passione e rapidità, non iscevra, a dir vero, di un po' di enfasi. Carmela Minino, la povera e brutta ragazza che ha nutrito nel suo animo in silenzio un amore fatto di adorazione per un giovane gentiluomo, il quale appena la guarda e sorride di lei quasi con ischerno (il solito tipo «fatale» dei romanzi «costruiti» della Serao), alla notizia del suicidio di quel gentiluomo, lascia il teatro, va ansiosa in giro per la città, ritrova l'albergo dove l'amato s'è ucciso, e ottiene di passare la notte nella stanza dove è deposto il cadavere. Rimasta sola innanzi al suicida, gli si accosta, gli mette il suo rosario nelle mani, lo bacia sulle labbra fredde. E scoppia in singhiozzi: «Oh amore mio, oh amore mio unico, amore mio bello, voi siete morto e io vivo! oh bellezza mia, oh cuore mio, solo morto io vi poteva baciare! Chi me lo avesse detto, chi, chi, che vi doveva vedere morto! Oh amore mio, perchè ci campo io su questa terra dove voi siete morto!». Si risente qui la Serao delle prime novelle: ma insieme qualcosa di voluto, un effetto troppo calcolato per l'effetto.

1903.

XLV

SALVATORE DI GIACOMO.

Come la Serao, Salvatore di Giacomo prende materiali e colori dalla vita napoletana; ma il suo temperamento come la sua arte sono assai diversi da quelli della passionale novellatrice e della feconda ed esuberante scrittrice della quale abbiamo or ora esaminato l'opera copiosa. Attraggono il Di Giacomo soprattutto gli spettacoli tragici, umoristici, macabri, i miscugli di ferocia e di tenerezza, di comicità e di passione, di abbrutimento e di sentimentalità. E i suoi personaggi sono donne perdute, camorristi, saltimbanchi, pezzenti, ubbriaconi, ciechi, storpî, infermi, vecchi che malinconicamente vedono la vita velarsi ai loro sguardi. E i suoi ambienti sono vicoli sudici e pittoreschi, fondaci oscuri, botteghe e bassi, locande di mala fama, ospizî, ospedali, carceri.

Con amaro senso della vita egli narra semplici storie di povere donne, assorbite dalla prostituzione popolare. E le coglie talvolta al primo entrare nella triste via loro segnata dal destino. Due popolane di Capua, Letizia e Marta, l'una dopo l'altra sedotte e abbandonate dallo stesso uomo, un furiere, s'incontrano presso un incettatore di femmine che le avvia a Napoli, alla grande città, piena per esse di misteri e di paure: le due disgraziate si promettono di non separarsi, di aiutarsi a vicenda. Nello scendere dal treno, a mezzanotte

scende anche a furia, rumoreggiando, un reggimento di soldati che passa tra di loro, le divide, le disperde: Letizia, nell'oscurità, chiama la compagna, si appoggia a un fanale, chiama ancora. «Nessuno, nessuno! Ora ella era a fronte dell'ignoto, nella misteriosa notte del suo destino: sola» (1). Le rappresenta, altra volta, nel pietoso e vano conato di liberarsi dalla servitù e dalla vergogna. Un bottegaio, afflitto da infermità, fa voto, in pubblico, al Cristo insanguinato, ch'è all'angolo della via, di togliere, se guarirà, una donna dal peccato. E da una casetta dalle persiane verdi socchiuse una mano gli getta una rosa: è Cristina la Capuana, la donna ch'egli salverà, e che a lui s'attacca, fra timore e speranza, tenacemente. Il giovane guarisce; ma gli allettamenti di una sua amante di prima, la ripugnanza a un sacrificio che ha del vergognoso, lo inducono a rompere il voto e a riabbandonare la poveretta al suo destino. E Cristina è scacciata: la madre del giovane spazza la soglia della sua casa, dove «si mangia pane ed onore», dietro le spalle di colei, che per un momento vi aveva portato il suo fango (2). Le ritrova accoltellate dai loro amanti o dalle loro rivali, col vecchio padre che le segue piangendo (3); penetra nei postriboli e le sorprende, morenti di tisi, con accanto la madre angosciata, che altrove porta una maschera di quasi rispettabilità (4). Altre storie sono di fanciulle sedotte, che sentono sopravvenire l'abbandono (5); che, mentre cercano errando per Napoli l'amante che è sparito, sono colpite dal colèra fulminante (6); che si gettano, disperate, dalla finestra (7).

Accanto alla meretrice opera le sue gesta l'affiliato alla mala vita, come «Pasquino», il bel giovane camorrista,

---

(1) *L'ignoto.*
(2) *Il voto.*
(3) *Serafina.*
(4) *Donna Clorinda.*
(5) *Sant'Anna.*
(6) *Un caso.*
(7) *Quarto piano, interno 4.*

freddo, elegante e feroce, indemoniato giocatore di bigliardo e ferreo dominatore di donne (1). E nel turpe vicolo di S. Maria Agnone (una delle suburre partenopee), accadono misfatti innanzi ai quali la fantasia arretra inorridita; mentre tra quelle donnacce e quei delinquenti, nel lezzo di quel putridume, s'aggira, miracolo vivente, vestale della suburra, una fanciulla popolana, che dalla sua strana condizione ha il soprannome di *Raffaela la zitella* (2). E la notte, onesti e disonesti, si ammassano nei dormitorî a un soldo, come la *Locanda della Rosa*, dove un uomo nudo viene ad aprire la porta alla visita della polizia e uno straccio sospeso in aria cela il letto coniugale in cui un vecchio cocchiere dorme con la consorte (3). O vivono nelle ruinanti casipole degli stretti vicoluzzi e cortiletti, che il « risanamento » ha in parte abbattuti; e a quelle casipole sono legati da tanto affetto, ed esse così pienamente convengono alla loro miseria che, quando è forza staccarneli e sgombrarle, si levano tumulti popolari. « E cadde in mezzo al cortile un vecchio paravento, tra un nugolo di polvere (narra il Di Giacomo, spettatore di uno di quelli sgomberi). Al tonfo seguì un urlo: urlavano tutte quelle donne, come se quel paravento strappato al lurido mobilio d'una delle case del fondaco fosse cosa strappata al corpo loro medesimo: urlavano e imprecavano le vecchie, le giovani, le bambine seminude, scalze, piangenti. Quale scena! Il cortiletto del fondaco era pieno, era pieno il vicolo di fuori: gli uomini, pochi, borbottavano con le mani in saccoccia, e impallidivano; le femmine davano alla loro collera e al loro dolore una forma più tempestosa. — La casa! La casa! — Era quello il grido: era tolta loro la casa! » (4).

Alcune di queste pagine sono note di cronaca giornalistica (il Di Giacomo è stato giornalista e cronista); e si può

---

(1) *Pasquino.*

(2) *Gaetano 'o pezzente.*

(3) *La locanda della Rosa.*

(4) *Gli ultimi fondaci.*

ripetere di lui ciò che fu detto del gran Lope de Vega, che, come i fanciulli di ogni oggetto che cápita loro tra mano si fanno un giocattolo, così egli di ogni incidente foggia subito una poesia. Bastano al fine senso artistico del Di Giacomo pochi tocchi per trasformare la notizia di un suicidio e di un delitto, di un'operazione compiuta da una società edilizia o di un'associazione di beneficenza, una raccomandazione al sindaco o al questore, una breve necrologia, in cosa d'arte. — Note giornalistiche sono *Don Ferdinando d'a posta* e *Don Antonio 'o cecato*. Il primo era un vecchio ubbriacone, notissimo in Napoli, ex-ufficiale borbonico, scrivano pubblico di lettere presso la Posta, trastullo dei monelli. Il Di Giacomo lo fa parlare, confessarsi e filosofare. Egli racconta le sue traversie: una volta gli aizzarono contro un cane, che non gli concesse quartiere. Quel cane (dice il tormentato, con un'immagine in cui freme ancora tutto il suo terrore per la persistente e intelligente ferocia dell'assalitore), «quel cane, pareva un uomo!...». Racconta che va a dormire la notte presso la caserma dei pompieri, la cui sentinella lo salva dagli insulti e dai tormenti: «Io dormo e il pompiere passeggia. L'Ente Supremo protegge il pompiere che smorza con la sua acqua benefica tutto il cattivo fuoco dell'umano consorzio...». Quando lo accomiatano:

Nel cappello gli cadde qualche soldo. Egli levò gli occhi al cielo, fece quasi per inginocchiarsi e poi disse:

— L'Ente Supremo è grande. Ora mi sento in qualche parte, se non in tutta parte, felice. Me ne vado con un convincimento morale.

Al lume del fanale i suoi occhi lucevano di tenerezza e di gratitudine. Egli avanzò la mano fino a noi, poi la portò alle labbra. Sorrise: fu un buon sorriso affettuoso, mancante di due denti. Portò la mano agli occhi; voleva dire ancora qualche cosa, perchè si volse due volte. Ma non potette parlare. S'allontanò, barcollando lievemente, e udimmo che canticchiava, scivolando su' muri:

Una furtiva lagrima
sul ciglio suo.....

L'aria dell'*Elisir* s'interruppe. Don Ferdinando sparì. La miseria rientrava nella notte.

Altra « celebrità della strada » era don Antonio, il vecchio suonatore ambulante, chiamato a tutte le feste popolari, cieco dalla nascita, che andava in giro con due compagni, un trombone e un ottavino, ed era legato a una cordicella la quale da un buco del suo panciotto passava a cingere il corpo del trombone. Negli ultimi suoi anni, reso quasi incapace al canto, i compagni lo abbandonarono. Fu ritrovato sui gradini di una chiesa, che stendeva la mano per chiedere l'elemosina: « Ad uno dei bottoni della sua giacchetta, constellata come un firmamento, pendeva ancora la cordicella che era servita all'amico trombone per guidare don Antonio, come un cane, attraverso le viuzze e i vicoletti napoletani: l'indizio della schiavitù era ancora attaccato ai suoi panni ».

È impossibile distinguere queste pagine, suggerite dalla vita vissuta, da quelle in cui il Di Giacomo sceglie, fonde, costruisce ed inventa. L'elaborazione artistica è stata perfetta. — Un giovinotto di mala vita è gettato nel deposito della questura, dove passa la notte con altri arrestati: la mattina, che è giorno di capodanno, a un ragazzo ladro che esce dal carcere raccomanda di andare laggiù, a Porta Nolana, di domandare di una vecchia che ha un fazzoletto nero al collo, sua madre, e di dirle che non abbia paura, e di baciarle la mano per lui. Poi resta a guardare attraverso le inferriate nella via: una grande tristezza lo penetra [1]. In una affaccendata bottega di stiratrici, tra le donne che salgono e scendono dalla bottega alla stanzetta superiore,

(1) *In guardina.*

un fanciullo, che languisce infermo da lunga pezza, muore e rotola cadavere sotto il sofà, senza che alcuno se ne avveda (1). Muore nella chiesa solitaria, di uno sbocco di sangue, il magro e pallido scaccino, poco dopo che gli si è spenta tra le braccia la madre vituperata e maledicente (2). Gruppi di bambine errano per le vie, curiosando, chiedendo, mentendo, precocemente esperte: un signore scopre ridendo, nel dare due soldi, l'ingenuo trucco della loro mendicità infantile: « Ebbene? (dice Peppina, che non aveva dieci anni) dobbiamo metterci a fare altro? È meglio questo » (3). Un pittore mette affetto in un ragazzino del popolo, malato, al quale fa il ritratto e che ogni volta ch'egli va via gli domanda se vuole un piccolo bacio: un giorno torna, il ragazzo è morto; quella vocina, quell'offerta del piccolo bacio gli risuonano sempre all'orecchio (4). In una casa, abitata da poveri inquilini, una vecchia signora, tra curiosità e pietà, spia la vita stentata di una giovane coppia, che abita al piano superiore: un giorno è chiamata in fretta per assistere la giovane nel parto; poi, non ne sa altro: vede un signore andare nei giorni seguenti in quella casa, forse un medico, e una volta si fa animo a domandargli dei suoi vicini del piano superiore: il bambino è nato sordomuto; quest'altra miseria si aggrava su tutta quella miseria come una nuova tenebra nel cielo cupo (5). Un *bohémien*, noto pei suoi versi sentimentali e lodato pel suo buon cuore, va a curarsi di un mal d'occhi in un ospizio, ed è assistito da una vicina, una giovinetta ch'egli non può vedere e che è per lui un angelo di carità: egli non rifinisce di celebrarne con tutti la virtù e la bontà, ed affretta col desiderio il giorno

---

(1) *La triste bottega.*

(2) *Gabriele.*

(3) *Bambini.*

(4) *Vulite 'o vasillo?*

(5) *Nel silenzio.*

in cui potrà vederla. Guarisce, e parte abbandonando la disgraziata, ch'è brutta, resa da lui madre [1]. — Sono quadretti nitidissimi, curati in ogni particolare, cose viste dall'autore, cose immaginate.

E da uno di questi piccoli scritti [2] è cavata la tela del dramma dialettale *'O mese Mariano*. Il Di Giacomo ha dato al teatro questo dramma e la *Mala vita* (composta in collaborazione col Cognetti e tratta dalla novella del *Voto*), che sono tra le pochissime opere del teatro italiano contemporaneo, le quali appartengano al mondo dell'arte.

Nel *Mese Mariano* la scena è nell'Albergo dei poveri, nell'economato di quell'istituto, nel curioso mondo degli impiegati napoletani. Famigliarità tra superiori e dipendenti, grande distrazione che il giorno di sabato porta in tutti quei cervelli pei numeri da giocare al lotto, colazioni improvvisate di pizze al forno e di frutta, che l'inserviente si reca a comperare nella strada, maldicenze e lamenti contro gli amministratori dell'istituto e le « influenze » elettorali. Tutto ciò è messo innanzi agli occhi con profondo spirito di osservazione comica. Ma ecco entra, tirandosi dietro una bambinella, una donna del popolo, ch'è venuta a rivedere un suo piccino ricoverato nell'Albergo ed è stata indirizzata per isbaglio all'economo. Subito qui incontra una sua conoscenza, un vecchio ricoverato, e attacca discorso con lui, scordando per un po' lo scopo della sua venuta, tutt'intenta a comunicare le novità accadute nel suo quartiere. La divagazione spiccia improvvisa, spontanea, naturalissima. L'economo, con bonarietà napoletana e violando di proposito e di gusto il regolamento, manda a chiamare il piccino; la donna, intanto, in dialogo col suo conoscente, si lascia andare alle confidenze: quel bambino, ch'è all'Albergo, è frutto di un suo fallo giovanile, e

(1) *Totò cuor d'oro.* Vedi anche l'*Abbandonato.*

(2) *Senza vederlo.*

suo marito non ha voluto vederselo per casa. Ma un impiegato fa cenno dalla porta all'economo, viene anche una suora, parlottano tra loro; l'economo si turba, si commuove; il ragazzo è morto la sera prima, di meningite. Come dirlo a quella madre che séguita a chiacchierare tutta allegra presso la finestra, contemplando la bella veduta, aspettando la gioia dell'incontro col figliuolo? La suora toglie l'incarico di persuaderla che in quel giorno e in quell'ora non è possibile vedere il ragazzo, che si trova in chiesa; a fatica la induce a rassegnarsi; finge di mostrarglielo di lontano tra gli alunni che, cantando a coro, vanno alla chiesa per le preci del mese di Maria. A lei non riesce di scorgerlo, ma la piccina, che ha accanto, asserisce di averlo riconosciuto. Finalmente, a malincuore, la donna si avvia per andarsene; e sulla soglia si ricorda che ha portato un dolce al ragazzo, prega la suora di volerglielo dare, e lo depone sullo scrittoio dell'economo. Appena ha volto le spalle, succede un istante di silenzio: l'economo cerca di ritrovare il filo di una lettera che stava dettando: gli cadono gli occhi sull'involtino ch'è restato sullo scrittoio; con voce turbata dalla commozione, ripiglia a dettare.

La medesima delicatezza e tenerezza è nelle tante figure di vecchi, che s'incontrano nei volumi del Di Giacomo. Uno dei suoi giovanili bozzetti è *Il menuetto*: — un vecchietto, vestito all'antica, con la papalina di velluto marrone ricamata d'oro e foderata di seta, nella sua stanzuccia, tra i mobili d'antica sagoma, i ritratti ingialliti sul parato tutto sparso di mazzolini di fiori che invecchiano anch'essi sopra un fondo azzurro, ritenta sulla spinetta le musiche dei suoi begli anni. Ahimè, il vecchietto è diventato sordo: quelle musiche, che le sue dita muovono, non giungono più al suo orecchio. Un altro vecchio, anche innamorato di musica, un tedesco che campa la vita in Napoli insegnando la sua lingua e si reca presso la casa del Quartetto ad ascoltare dalla strada

concerti, è l'*Amico Richter*. Ma poichè ho detto di sopra che il Di Giacomo trasforma tutto in arte, preferisco recare un brano della necrologia da lui scritta del vecchio duca di Maddaloni, Francesco Proto, che fu liberale prima del 1860, borbonico dopo, commediografo elegante, epigrammista feroce, tanta parte della vita napoletana dei caffè e dei salotti fino a una decina di anni or sono. Il Di Giacomo ricorda:

Due mesi prima, in un buon giorno di sole, il povero vecchio uscì da quella camera per rivedere, ancora una volta, il suo studiolo, ove, finalmente, era riescito a porre in assetto i suoi libri e ad ordinare le sue carte. Ve lo ritrovai, quel giorno, sprofondato in una poltrona, presso all'aperta finestra. Un mormorìo confuso saliva, da lontano, alla pace de' balconi fioriti, alla gran pace silenziosa del Palazzo Cellammare: egli ascoltava — con la bocca schiusa, col corpo lievemente proteso, con le mani spiegate su' bracciuoli della poltrona — la voce della città, quella voce alla quale s'eran dianzi mescolati i suoi caratteristici urli di meraviglia, le sue schiette e romorose risate, i suoi scoppî approbativi che mettevano in curiosità e in subitaneo stupore i marciapiedi di Chiaia e di Toledo.

Ascoltava, ascoltava, estatico: s'abbeverava avidamente di quel soffio di vita e un tremor nervoso lo pervadeva tutto. Solo: or egli era solo, là dentro, egli che era stato tanto con ogni cosa viva e con tutti. E, pian piano, il suo povero corpo s'abbandonò, le mani scivolarono su pe' bracciuoli, la testa reclinò, triste, sul petto.

— Duca?

— Oh... figlio... buon giorno...

— Come state?

Egli sorrise. E disse, piano, nel silenzio, mentre pur i romori esterni parevano sopiti, disse, napoletanamente:

— *Nun vide? Sto murenno...*

Mite a volte, a volte di una scura tragicità. *La taglia* narra la subita bramosia che nasce nell'animo di un contadino di guadagnarsi i mille ducati di taglia messi sulla

testa di un brigante, del quale egli conosce il nascondiglio: fa tralucere il suo proposito parlando nel suo pagliaio con la moglie, che è a letto, nei dolori del parto: esce; non ritorna. Uno dei suoi piccini ne va in cerca; trova una capanna bruciata; tra le canne fumanti, un corpo disteso bocconi: suo padre. Lo chiama ripetutamente: nessuna risposta. Il piccino, che non comprende, s'impazientisce: si sdraia lì presso sull'erba, aspettando, e scherza con una lucertola ([1]). *Nella notte serena* descrive l'ultimo spettacolo dato da una compagnia di saltimbanchi in un paesello e la loro partenza notturna, dietro il carro con gli attrezzi scenici. Per via, alla donna ch'è l'amante dell'« Ercole » della compagnia, muore tra le braccia il suo bambino: l'altra donna singhiozza, il pagliaccio si adopera a confortare la madre, l'Ercole si stringe nelle spalle indifferente; tanto, quel morticino non era roba sua. « Il lanternino impallidiva sotto al carretto; camminavano da tempo. I primi albori apparivano in una luce fredda di verno. La spianata immensa, tutta bianca, si stendeva ancora all'orizzonte, perdendovisi. Nel lontano, le prime casette d'un villaggio rompevano la linea del piano... ». La stessa società riappare in un'altra novella, in cui l'« Ercole » è abbandonato dalla donna, che fugge con uno della compagnia, portando via « Bamboccetta », che egli credeva figlia sua: l'« Ercole » accoltella colui che ha tenuto mano alla fuga, va in carcere, perde il suo orso bianco, e la compagnia si scioglie: lo ritroviamo morente di aneurisma allo spedale ([2]).

Ricorderò ancora tre novelle passionali, di varia intonazione. Rosa Bellavita soffre di amore e gelosia pel marito che la tradisce: uno studente, che se ne torna lieto e leggiero

---

(1) *La taglia.*

(2) *Vecchie conoscenze.*

dall'esame coi suoi quaderni sotto il braccio, è fermato da lei per le scale; interrogato, le risponde di aver visto suo marito con un'altra donna. Nella crisi di lagrime e di gelosia, che segue nella stanza in cui sono entrati, Rosa, tra sorpresa e dispetto, si lascia possedere dallo studente. E sèguita a piangere, convulsa. Lo studente, impacciato a quel pianto che non riesce a frenare, non sapendo che cosa fare, si risolve ad andar via; ma, nel salir di corsa le scale, a un tratto si accorge di aver dimenticato i suoi quaderni:

Gli aveva dimenticati laggiù, sul divanuccio, forse. Lasciarglieli! Mah! Ridiscendeva lentamente, indeciso. Di fronte all'uscio della Bellavita, indugiava, tentando con le dita irresolute la corda del campanello. Certo ella piangeva ancora, quella bestia lì, si lamentava ancora. Accostò l'orecchio al buco della toppa. Proprio; piangeva ancora. Nella pace della stanza subitamente, mentr'egli origliava, risuonò un piccolo grido angoscioso, che fu seguìto da un singhiozzare a schianti. Lo studente lasciò star la cordicella e si salvò in punta di piedi, spaventato.

— Ci ho perso i quaderni — mormorava per la scala silenziosa. — Già, sempre qualcosa ci si rimette. È destino, è destino. E io ci ho rimessi i quaderni.

È l'urto della superficialità ragazzesca con un'angoscia che non può intendere. — All'ospedale hanno portata Sofia « la rossa », con la faccia tagliata da un colpo di rasoio: la donna pertinacemente asserisce di non conoscere chi l'ha ferita. Migliora: una mattina, chiacchierando con la suora infermiera, dice di aver tutta la notte sognato le ciliege che sono la sua passione, tanto che, quando la cercano, chiedono di « quella delle ciliege »: la suora promette di fargliele avere. Più tardi, mentre essa giace assopita nel suo letto, tra coloro che sono venuti per la visita ai malati un giovinotto piccolo, bruno, col cappello di feltro molle sugli occhi, va ronzando per le corsie, la scorge, e a un tratto, come risolvendosi, fa due passi verso il letto, mettendo la mano in

tasca. Le due guardie che l'hanno tenuto d'occhio, l'afferrano: è certo il feritore: vuol forse darle un altro colpo di rasoio? La donna si sveglia, lo riconosce, grida invano che non è stato lui:

— Perquisiscilo — disse il Guglielmi.

L'uomo, pallido come un morto, si lasciò fare.

— Ha le saccocce piene di ciliege — annunziò Cosentino.

Ne gittò sul letto due schiocche.

E alla *rossa*, che urlava e si torceva tra le coltri, soggiunse, ridendo:

— *Toh, rossa!* Prendi! E fattene buccole!...

Qui, è come un fiore di gentilezza, che si vede spuntare sulla corruttela e sul sangue. — Assunta Spina ha perso la pace per un uomo che ora l'abbandona per prender moglie. Torna a casa il marito di Assunta, un muratore, buonissimo, che più volte l'ha perdonata: la donna, stizzita per la conferma che ha avuta allora allora del tradimento, insulta ed istiga il marito, gettandogli in viso il dolore proprio e la vergogna di lui. Ed ecco entra, inconsapevole, l'amante, l'offensore e desolatore di entrambi:

Sangue di Cristo! — urlò Ferdinando.

E afferrò qualcosa che luceva sul focolare. Il sarto balbettò:

— Don Ferdinando... sentite!... Ah! Madonna mia!...

E all'urto di quel gigante, che gli si rotolava addosso con un'imprecazione, cadde tra il letto e il canterano. La Spina si coverse la faccia con le mani. I colpi si seguivano. Il muratore, accecato, inferociva:

— Questa è per me, questa è per la sposa di Soccavo, questa è per Assunta...

E ad ogni colpo seguiva un rantolo soffocato.

Dal corsello del letto la Spina supplicò:

— Basta!...

E il gran muratore, come se continuasse a obbedirle, si levò, tutto coperto di sangue, e gettò il coltello. Alle sue spalle si

schiudeva la vetrata. Lentamente, retrocedette, e scivolò nella via. La vetrata si rinchiuse.

Accorrono i vicini e il brigadiere con le guardie, e penetrano nella stanza. Alla domanda, fatta nella semioscurità, chi è che ha ucciso, da presso il letto si fa avanti la Spina, porgendo il coltello insanguinato, e dice: — Io, signor brigadiere (1).

Nei versi del Di Giacomo si ritrovano questi motivi delle sue prose. Abbondano, anzitutto, scene di sangue, come *Sfregio*, *Stasera*, l'*Appuntamento pel dichiaramento* (il duello camorristico), l'*Acciso* (l'ammazzato). Quest'ultimo si compone di quattro brevi strofe, un quadro del Goya:

— Si ve cunviene nu dichiaramento,
tant'onore pe mme. — L'onore è mio...
Ccà stesso? — Pe dimane. Appuntamento
a mezanotte. — Resta fatto. — Addio.
Quatto parole. E, doppo mezanotte,
'a sera appriesso, Carmine de Riso
pe mmano 'e Ciro Assante e cu tre botte,
nterra, int' 'o vico, rummanette acciso.
Pe mbriaco 'o pigliaino albante iuorno:
lle s'accustaie na femmena vicino,
e se mettette a ffa': — Te miette scuorno?!...
Puorco! A primma matina vive vino!... —
Vino? Era sanco. Lle parette vino,
nterra, na macchia 'e sanco friddo e muollo...
— Sciù! Nnanz' 'a cchiesia 'e Santo Severino!...
E lle menaie nu cato d'acqua ncuollo...

Voi vedete al far dell'alba, nella stradetta che fiancheggia l'alta chiesa di San Severino, quel corpo rigido e rattrappito,

(1) *Assunta Spina.*

in una pozza di sangue misto a fango; e udite l'invettiva e seguite con lo sguardo l'atto della femminetta, che, come per iscuotere colui che crede ubbriaco, gli getta addosso una secchia d'acqua.

Il dramma sanguinoso di amore sembra prepararsi in *Tarantella scura*, che la donna balla, cantando:

> A te te nfoca ammore e gelusia,
> e 'a nera gelusia maie nun se stracqua:
> coce sta mana toia; fredda è sta mia,
> e simmo tale e quale 'o ffuoco e ll'acqua
> Chi sa qua' vota lùcere 'a ntrasatto
> nu curtiello appuntuto aggia vedè!...
> Chi sa qua' vota fenarrà stu fatto
> ca i' cado nsanguinata nnanz' a te!...
> Abballammo!... E nnanz' 'a gente
> ca ce sente e tene mente,
> nuie cantammo: E lariulì!
> nuie cantammo: E lariulà!
> (Ma sta storia malamente
> chi sa comme fenarrà!...).

Alla nuova Carmen risponde il nuovo e popolano don Josè. E l'uomo, che ha ucciso la sua amante, racconta tutto lo strazio che lo ha condotto al delitto, trovando nella concitazione della passione le immagini intense di un poeta:

> Io lle diceva: — Sienteme!
> Sienteme almeno!... I' faccio
> nu tentativo inutile:
> sì nfama, 'o saccio, 'o saccio!...
> Fronna a nu ramo 'e n'arbero
> 'è visto maie tremmà,
> si, tutto nzieme, sbollere
> 'o viento 'e terra 'a fa?

T'ha fatto maie scetannete
nu suonno dint' 'o lietto,
cchiù forte, cchiù sulleceto,
sbattere 'o core mpietto?
'E' visto maie d' 'a cennere
'o ffuoco vivo ascì?
E n'ommo pe na femmena
'e' visto maie murì?
No, Assù!... siente... nun ridere...
statte a sti paragone:
chi, chiù de te, po' ntennere,
chi cchiù sta passione?
Aggio chiagnuto a lacreme
cucente, Assuntulè!
Comme a na fronna 'e n'arbero,
tremmato aggio pe tte!...
Ma vòtete! Ma guardame!
Rispunneme! — io diceva —
Damme sta mano... Accostete!...
E 'a mano mme sfuieva!...
Tutto na vota: — Lassame!
— me dicette essa. — Obbì?!
Mo si' seccante!... È inutele!...
Lassame, Federì!...
E salutaie, vutannese,
quaccuno che passava...
E... ll'uocchie... lle lucevano...
Dio! Dio! Comm' 'o guardava!...
Giurice,... cumpatiteme...
Perdette 'e lume!... — Embè,
— strellaie — tu si 'nzenzibbele?
Si' scellerata?... E tèh!

Nei sette sonetti *A San Francisco*, un marito, che ha ucciso la moglie infedele, incontra nel carcere l'amante e l'ammazza, dopo un rapido colloquio, mentre gli altri carcerati dormono. Tutto tace all'intorno: si sente il russare dei

dormenti, s'intravvede nell'oscurità il dimenarsi di chi non riesce a riposare. Il caldo, l'afa, il puzzo del petrolio, l'ombra sinistra proiettata dalla fune della lanterna sul gran Crocefisso dipinto sulla parete, par che opprimano e tolgano il respiro:

> E 'o cammarone se nfucava. 'O scisto
> feteva; 'a cazettella ca felava
> affummecava 'e ttrave rusecate.
> Ll'ombra d' 'a funa 'nfaccia 'o Giesucristo
> tremmava, lenta; e ll'aria s'abbambava
> 'e ll'afa 'e tutte st'uommene e sti sciate...

Sono situazioni che già conosciamo. Il Di Giacomo le plasma ora in novelle ora in drammi ora in versi, variandole, sviluppandole ora da un lato ora dall'altro, come un pittore che ripete, pur variandole, le sue figure di donne, i suoi tipi di cavalieri o di vegliardi. — Due ciechi, dell'ospizio di Caravaggio, stanno seduti in giardino all'aria aperta, e conversano: l'uno non può più mirare la donna che ha tanto amato; l'altro, cieco nato, domanda al primo com'è fatto il sole, e sospira, egli che mai non conobbe il viso di sua madre:

> E se stettero zitte. E attuorno a lloro
> addurava 'o ciardino, e ncielo 'o sole
> luceva, 'o sole bello, 'o sole d'oro...

Don Aceno 'e fuoco è uno sguattero gobbetto, che soffia il fuoco in cucina, e si è innamorato della figlia del suo principale: rifiutato con disdegno, quando la giovane esce dalla chiesa, sposa di un altro, egli muore. *La storia di numero 21* ha l'epigrafe sarcastica: «*Fa bene, avarraie bene*»: un soldato infermo, all'ospedale militare, rende servigi a tutti; si leva di notte per dar da bere, aiutare e confortare gli altri malati, infermo e infermiere insieme:

O capitano medico 'o supporta;
ce l'hanno ditto e ha ditto: — 'Assate 'o fa':
facitelo sfucà, che ve ne mporta? —
E pe tutto 'o spitale 'a Trenità
se dice 'e st'ommo ca fa tanto bene:
— Aiuta a tutte: è malatia ca tene. —

Ma una notte, che chiama aiuto lui, è d'inverno, fa freddo, nessuno si leva: la mattina lo trovano stecchito nel letto. — Lugubre anche è il Di Giacomo nell'*Ubbriaco*, che trova chiusa la porta della casa della sua amata, domanda, gli dicono che è morta, ed egli non riesce ad afferrare il senso di ciò che gli dicono, e ripete balordamente le parole ascoltate; e nella *Storia di un cane*, e in altre molte. Gli aspetti della Napoli plebea sono resi con forza di colore, come nei sonetti del *Funneco verde*:

Ma quanno dint' 'o fforte de ll'està
dorme la gente e dormeno li ccase,
dint'a cuntrora, nun se sente n'*a*;
nisciuno vide ascì, nisciuno trase:
gente ve pare ca nun ce ne sta;
ma che puzza e che schifo! Quase quase
cierte vote ve saglie a vummecà
sulo guardanno chille panne spase...
Na funtanella d'acqua d' 'o Serino,
dint'a n'angolo, a ll'ombra, chiacchiarea,
e ghienghe sempe nu catillo chino.
A muntune, cchiù llà, fronne 'e menesta
cu na gallina ca se ce sciascea;
e na gatta affacciata a na fenesta.

Tra queste scene di malvagità, di malattia o di luridume, passa un'ondata di poesia amorosa, ora voluttuosa e carezzevole, ora piena di brio e di malizia. Il Di Giacomo è il poeta delle più belle canzoni di Piedigrotta; e tra le sue primissime poesie è il sonetto: *Uocchie de suonno...*

Uocchie de suonno nire, appassiunate,
ca de lu mmèle la ducezza avite...

« *Nannì, so doie tre notte* », sogna la conciliazione con l'innamorata nel mezzo del tripudio di Piedigrotta. Molte hanno uno spruzzo di gaiezza e di scherzo, come « *Teresì, buono natale!* », « *Tarantella tarantella* », « *Te voglio fa na lettera all' ingrese* », « *Giacchè te cucche ampresso* », « *Quanno io dico na femmena bella* », « *Carmè, nun fa 'a superba* », « *Ll'ato juorno c' 'o sciato facette* ». E tutte sono mirabili per intima musicalità, giocosa come per esempio:

Ncopp' 'e Cchianche, int'a na chianca,
aggio visto a na chianchera [1],
cu nu crespo 'e seta ianca,
cu ciert'uocchie 'e seta nera;
e, da tanno, sto passanno
sulamente p' 'a guardà,
ncopp' 'e Chianche 'a Carità...

o malinconica, come: « *Tutto, tutto se scorda* », « *St'ortenzie ca tenite int'a sta testa* », o questa, dolcissima:

Nu pianefforte 'e notte
sona, luntanamente,
e 'a museca se sente
pe ll'aria suspirà.
È ll'una: dorme 'o vico
ncopp'a sta nonna nonna
'e nu mutivo antico
'e tanto tiempo fa.
Dio, quanta stelle 'ncielo!
che luna! e c'aria doce!
Quanto na bella voce
vurria sentì cantà!

---

(1) *Chianca*, macello; così *Chianche*, vie dove sono i macellai, e *chianchera*, macellaia.

Ma sulitario e lento
more 'o mutivo antico;
se fa cchiù cupo 'o vico
dint'a ll'oscurità.
L'anema mia surtanto
rummane a sta fenesta.
Aspetta ancora. E resta,
ncantannose, a penzà.

E tal quale il Di Giacomo delle novelle e dei versi si ritrova nei parecchi libri che ha pubblicato di ricerche storiche, di cui i principali sono la *Cronaca del teatro San Carlino* e *La prostituzione a Napoli durante i secoli XVII e XVIII*. « Quando ho avuto per le mani (scrive nella *Cronaca del San Carlino*) le vecchie carte ingiallite dell'Archivio di Stato, quando, a poco a poco, mi si son rivelati i comici segreti di un secolo fa, quando l'assidua ricerca mi andava rimettendo tutta una storia, mentre, tra un sorridere mesto e bonario, i vecchi che interrogavo mi colmavano qualche vuoto con un aneddoto... ho capito, nella novella emozione, come l'odore stantìo di certe carte grattate dalla penna d'oca, possa inebriare così dolcemente gli studiosi pazienti... In verità, non è stata colpa mia, s'io, talvolta, spogliando i *fasci* dell'Archivio di Stato, ho avuto un sogno. Mi vorreste voi condannare per averne trattenuto qualche fantasma in codesto libro? ». E fantasmi di sogni sono la festa del golfo di Napoli pel matrimonio di re Carlo Borbone, il ritratto della « servetta » settecentesca, la toeletta di donna Violante, attorniata dall'abate e dal cicisbeo. Un ordine di polizia, che egli ha rinvenuto tra quelle carte, per cui la canterina Marianna Monti è mandata in monastero per troncare una sua relazione amorosa con un gentiluomo, gli suggerisce la scena del ricevimento della canterina tra le monache. Altrove è la leggenda del monaco, fratello di Francesco Cerlone, che sarebbe stato il vero autore delle commedie che vanno sotto il nome di

costui; o lo sbarco a Napoli e l'arrivo al teatrino popolare, ch'era posto sotto la chiesa di San Giacomo, di una famiglia di comici siciliani, Vincenzo Cammarano, con la moglie e un bambino di pochi mesi; o lo scoppio della passione teatrale nei fratelli Cammarano, che improvvisano nel loro studio di pittori una recita a gara, soli spettatori i loro bambini; o la morte subitanea sul palcoscenico del Pulcinella Antonio Petito; o la decadenza e la vecchiaia solitaria di altri, come nella descrizione degli ultimi anni della Checcherini e di Salvatore Petito:

Tra gli abitudinarî delle passeggiate al Molo, in quel tempo, eran due vecchietti tranquilli e amorosi, due vecchi colombi i quali parea che tubassero ancora, teneramente, in cospetto del Faro. Rifacevano, a passo a passo, tre volte o quattro la via polverosa, soffermandosi a contemplare, in silenzio, quando il dolce dialogo languiva, le grandi barche nel porto, la flottiglia serrata delle piccole barche irrequiete, nere, sudice sull'acqua nera ed oleosa... Un profumo del Settecento rimaneva in quei tranquilli passeggianti, che ne' modi e nelle fisonomie e negli abiti trattenevano ancora, devoti ritardatarî, le ultime espressioni d'un secolo fuggente. La Checcherini, gonfiata dalla sua crinolina ballonzolante, si pavoneggiava in una gonna a fiori, tutta rameggiata di verde tenero e terminata appiedi da una larga banda di velluto cremisi. La camicetta di mantino un po' grinzoso era decorata intorno al collo e sul petto da una gala di ricamo smerlato, a punti, così detti, alla genovese. Il cappellino a sporta incorniciava, tra una flora multicolore, un pallido volto malizioso, ove brillavano due piccoli occhi mobilissimi e si disegnava la fine linea delle labbra lunghe e sottili. Da una dozzina di grossi buccoli ricascanti sulla tempia dalle due bande lucide e lisce dei capelli, e da un bel paio di orecchini — due lunghe perle cariche della più pura falsità — la fisonomia della vecchietta pigliava un rilievo maggiore. Dello spirito e della bonomia ad un tempo: questo vi si leggeva. Ella, di volta in volta, accennava al mare, a una nave che passava, a una manovra che seguiva

sopra un'altra ancorata nel porto. Il suo ventaglietto si puntava senza posa: talvolta, come pareva che il vecchietto tenesse dietro a un sogno, ella gli batteva lievemente sul braccio e ne lo sviava. Gli antichi innamorati allora si guardavano e si sorridevano.

Nel libro sulla *Prostituzione*, come sono belle le pagine in cui si ricostruisce la vita della Napoli plebea sullo scorcio del secolo decimosesto! Come è animato il racconto del primo allarme della terribile pestilenza del 1656, dato dal medico Bozzuto in un dialogo con popolani! — « Il crespo sulle spalle — uno scialle di seta giallina o bianca, a frangia, — le ' rosette ' agli orecchi, gli zoccoletti, un mazzetto di ruta nei capelli, una ' villanella ' sulle labbra, e le mani in cintola: ecco nell'angolo di una stradicciuola o allo sbocco di un vico la mala femmina partenopea del cinquecento ». Di questi brani che rapidamente ci fanno guizzare e movere innanzi e apparire illuminati visi, figure, scene, aspetti di luoghi della Napoli dei secoli passati, il libro è pieno. Persino le incisioni nella loro scelta e disposizione, persino i documenti intercalati, obbediscono ad effetti artistici, di pittoresco. L'erudito può fare qualche obiezione e dichiararsi mal soddisfatto e dell'accoppiamento di storia ed immaginazione e della subordinazione dei problemi propriamente storici alla contemplazione meramente sentimentale e passionale. Ma, dal punto di vista artistico, come non accettare le pagine di arte, che il Di Giacomo, non sapendo resistere alla sua natura, ha alternato ai suoi spogli di documenti?

Quale sia questa sua natura artistica, è facile determinare ora, dopo aver passato in rassegna per sommi capi la sua varia produzione. Il Di Giacomo appartiene in certo senso all'indirizzo dei « veristi »; e nelle novelle presenta qualche affinità (affinità, non imitazione) col Verga, col Verga di *Vita dei campi* e di *Per le vie*. Ma, e rispetto al Verga e rispetto al verismo in genere, egli possiede un tratto suo distintivo: è un ingegno

poetico e fantastico. Non dico già di quella poesia e fantasia, che è in ogni artista degno del nome, e perciò anche nel Verga e in altri veristi; ma intendo che il Di Giacomo ha il senso del mistero; prova il fascino del passato, del morto, dello sbiadito; vede figure e avvenimenti che non appartengono alla vita della percezione immediata, ma a quella dell'immaginazione, dell'aspirazione, dell'incubo. Giovanissimo, sotto l'efficacia dello Hoffmann o dell'Erckmann-Chatrian scrisse « racconti fantastici », storie paurose e straordinarie che fingeva accadute a Norimberga tra vecchi professori, scienziati monomaniaci, analizzatori fanatici, studenti bizzarri. Ricordo uno di quei racconti, l'*Odochantura Melanura*, in cui due amici, due scienziati appassionati di botanica e di zoologia, si accapigliano sul pendìo di una montagna per un raro coleottero che ciascuno vuole per sè, e uno dei due spinge l'altro in un burrone. *Brutus* narra di un fisiologo che faceva sparire tutti i cani della città, rubandoli per sottometterli alla vivisezione, e che vien ritrovato una notte, latrando caninamente, negli spasimi della rabbia che un cane gli ha comunicata. In un altro racconto, l'autore descrive come si vide morire innanzi un amico mentre questi, appoggiato alla tavola, fumava e sorbiva il caffè. A un tratto gli occhi di Barth divennero liquidi. « Io non trovo più giusto aggettivo per esprimere l'effetto materiale che quelle due pupille e quelle cornee, sciogl ientisi nel cavo dell'occhiaia, facevano sopra di me ». L'amico continuava a fumare. « In questo... una pallida forma umana si chinò sopra di lui, d'accanto alla poltrona. Una mano si stese, mentre Fritz Barth, rimessa in bocca la pipa, lasciava sfuggire per le labbra una sottile spira di fumo azzurrognolo. Udii un romor secco. Il cannello della pipa si spezzò tra i denti di Barth, perchè quella mano vi aveva battuto un colpetto, con la nocca del medio. La pipa cadde ». Vestiva, — quel fantasma che venne ad uccidere Barth, — « d'un bianchissimo camice, che in sul petto

si apriva come un tenerissimo fior di magnolia. Erano carni profumate, eran braccia del color delle rose. Ma un gran cappello a cuffia stava sopra un orribile cranio... Il poetico cappello di paglia era un di quelli che il mio amico seguiva lungamente nelle birrerie viennesi. E la *niniche* m'era parsa fermata, sul cranio spaventoso, da uno spillone che passava tra un gruppo di vividi rosolacci ».

Questo elemento fantastico s'intravvede qua e là nelle sue composizioni realistiche. *Gli amici* narra le impressioni e i pensieri di un canerino, trasportato alla nuova casa in uno degli sgomberi napoletani del « quattro di maggio », e le sue confidenze a un colombo, che gli si fa amico nella nuova dimora. Il canerino, alla vista del giardino che gli è innanzi, sente svegliarsi un ricordo lontano, una nostalgia, diventa triste e viene perdendo le piume, che il colombo, col suo permesso, ogni mattino porta via pel nido dei suoi nati. Ho ricordato la canzone del guattero gobbetto, *Don Aceno 'e fuoco*: la prima parte — la cucina, il soffiare presso i fornelli, i discorsi col principale, — è del tutto realistica. Il coro accompagna le aspirazioni matrimoniali del nanerottolo: « *Se voleva 'nzurà, se voleva 'nzurà* ». Ne accompagna i sospiri per la bella figliuola del cuoco: « *M'a vulesse spusà! M'a putesse spusà!* ». Ne rafforza le preghiere: « *Monzù, datencella!* ». Ma il cuoco è inesorabile:

« Ma vedite stu nudeco 'e fune!... »
— Stu pizzo 'e percuoco! —
« So' pruposte? E se fanno a nu cuoco?... »
— Neh, 'on Aceno 'e fuoco?! —
« Sabato se mmarita,
ollaò! lairà!
Se piglia 'o masto 'e casa,
s'è cumbinato già... ».

Come finisce la storia?

E 'a matina c'a figlia d'o cuoco
mmaretata d'a chiesia sagliette,
p' 'o dolore, p' 'o schianto c'avette,
se stutaie, povero Aceno 'e fuoco!
E ncopp' 'o fucularo,
ollaò! lairà!
'e cennere nu pizzico
ce steva... e niente chiù!

Don Aceno 'e fuoco si spegne: sul focolare si trova niente altro che un pizzico di cenere! — Dilegua nella fiaba.

Lo stesso graduale passaggio dal realismo alla fantasticheria è nella *Nuttata 'e Natale.* In una stalla i zampognari dormono stanchi, dopo aver cantato l'ultima novena. E le loro zampogne cominciano a dialogare tra loro, esse che sono stufe di cantar sempre le nenie pel Bambino, e vanno ricordando e riprovando le calde canzoni d'amore, del tempo antico:

E, comm'a chesta, quant'ate e quante
me n'allicordo, belle accussì!
cierti canzone, cu cierti stese,
fatte p' 'e core fa' nteneri!...

E a quei suoni i giovani, tra i zampognari, si scuotono, si travoltano, si agitano nel sonno. E le zampogne cantano: « Aiemmè! l'ammore è comm'a na muntagna », « Oi mà, — dicette a mammema na vota — Io mme vurria nzurà: che mme dicite? ». Ma canta il gallo, albeggia, i suoni tacciono: i zampognari sono destati e debbono partire. Qui si torna alla realtà:

Scetateve, scetateve, picciuotte!
Mannaje! Parte 'o papore!
Susiteve, ch'è tarde...

In un'altra, l'uomo che ha amato e tradito tante donne, se le vede affollare innanzi, nel delirio della febbre che lo inchioda nel letto: tutte, coi loro vestiti prediletti, coi loro

atteggiamenti, con le loro parole, sono intorno a lui; egli le riconosce tutte, una per una, tranne nella folla una sola, che ha il volto velato:

> E chi si' tu, ca sta faccia
> t'annascunne int'a stu velo?
> ca t'accuoste e arape 'e braccia
> facenno atto 'e mm'abbraccià?
> Nun te saccio!... — «Te saccio io!
> fatte ccà!... Strigneme forte!
> Nnammurato bello mio...
> Viene!... Viene!... Io songo 'a Morte!».

E in una poesiola erotica, dopo aver descritto come egli si accosti pian piano, senza farsi scorgere, alla sua donna che legge in giardino, per abbracciarla di sorpresa; ed essa si difende, ma presto il libro le cade di mano, ha questo tocco finale:

> Na lacerta s'è fermata
> e ce guarda a tutte 'e duie...
> Se sarrà scandalizzata:
> sbatte 'a coda e se ne fuie...

Così la fantasticheria, nelle più varie sue forme, entra sottilmente dappertutto nell'arte veristica del Di Giacomo, e si può scorgerla in quell'impressione profonda che in lui destano i più minuti e precisi particolari della vita ordinaria, nel suo modo di trattare il paesaggio e le figurazioni della natura, che sta lì, silenziosa ma presente, ad assistere e partecipare ai drammi umani che il narratore svolge. E l'afflato poetico è in tutto il fraseggiare della sua prosa, la quale, pur tra alcuni difetti di particolari, ha sempre quel certo che di cesellato, di tormentato, d'intenso, ch'è proprio dei prosatori che scrivono versi.

Ma, se io dessi termine in questo punto al mio scritto, sento che lascerei nell'animo di molti una delusione. — Come?

(si direbbe): avete parlato del Di Giacomo, e non lo avete considerato in relazione e in gruppo con gli altri poeti dialettali di Napoli e delle altre regioni d'Italia? E non avete manifestato il vostro pensiero nel dibattito, che si agita da molte parti, intorno al diritto ed alla giustificazione della poesia dialettale? E non avete cercato se il Di Giacomo ritragga davvero fedelmente il popolo napoletano, e se egli ne adoperi il dialetto in tutta la sua purezza, o non raffini e adulteri l'uno e l'altro, come taluni critici giudicano?

Due questioni che sembrano assai gravi: 1° la poesia dialettale ha ragion d'essere, e, nell'affermativa, a quali argomenti deve restringersi, e quale è il suo grado artistico? — 2° il poeta dialettale deve essere esatto e storico riproduttore della vita e del carattere di quel popolo di cui adopera il dialetto? — Ma io non le ho trattate perchè le stimo oziose, poste male, provocanti false risposte; e dirò in breve il perchè di questa mia persuasione.

Che cosa significa contestare i diritti della poesia dialettale? Come si può impedire il comporre e poetare in dialetto? Molta parte dell'anima nostra è d i a l e t t o, come tant'altra è fatta di greco, latino, tedesco, francese, o di antico linguaggio italiano. Il dialetto non è una veste, perchè la lingua non è veste: suono e immagine si compenetrano perfettamente. Sopravviene il grammatico, e pei suoi fini, e in modo del tutto arbitrario e convenzionale, stacca le categorie di queste e quelle lingue, e di lingue e dialetti. Ma siffatte teorie grammaticali non sono giudizî di arte, e non possono servire di fondamento a esclusioni o a delimitazioni estetiche. Quando un artista sente in dialetto (ossia concepisce quelle immagini foniche che i grammatici poi classificano con tal nome), egli deve esprimersi con quei suoni. E, secondo le necessità della sua visione, si esprimerà in dialetto, in dialetto misto di lingua, in una lingua di sua particolare formazione: poteva Teofilo Folengo far di meno di adoperare il

maccheronico di Merlin Cocaio? Egli sentiva maccheronicamente, il suo mondo era maccheronico, e però verseggiava in maccheronico. Lingua artificiale? Forse pei grammatici; pel Folengo era naturale.

Per la stessa ragione non si può delimitare un campo di pensieri, che sia proprio della poesia dialettale. Non si possono determinare a priori le combinazioni e fusioni e perdite e risurrezioni e germinazioni d'immagini, onde il cosiddetto dialetto ora s'impoverisce ora s'arricchisce nelle anime degli artisti. Non vi ha legge: solo il fatto, qui, forma legge. E allorchè sembra che il dialetto suoni male, si osservi meglio e si riconoscerà che la colpa non è della poesia dialettale, ma della poesia, senz'altro, che manca. Intendo la ripugnanza e la ribellione di molti spiriti aristocratici contro le volgarità, le stupidità, le sciatterie e le incoerenze, che pretendono legittimarsi sotto nome di poesia dialettale; partecipo anch'io di quel disgusto. Ma non fa d'uopo per questo partire in guerra contro un fantasma, qual è il dialetto. Si critichi, caso per caso, ciò che è falso, erroneo o fiacco. E, senza ricorrere ad altri esempî, il Di Giacomo, particolarmente nella sua opera giovanile, ha alcuni sonetti in cui si sente lo sforzo, altri troppo fotografici; ha un poemetto (*'O monasterio*), che è stato la sua cosa più lodata e più fortunata, ma nel quale è troppo palese l'intenzione sentimentale, e che, insomma, è forse la sua poesia più debole. Ma, per censurare questi lavori scadenti, non c'è bisogno di pigliarsela con la poesia dialettale, o di affermare che il Di Giacomo ne ha violato le leggi. Basterà dire, come ho detto, che qui è sforzato, colà fotografico, in quest'altro caso troppo intenzionale e sentimentale.

Per la stessa ragione, cioè in ossequio alla libertà della poesia da ogni legge estrinseca ed astratta, io non ho trattato i poeti dialettali in gruppi, volendo, da mia parte, fuggire la più lontana parvenza che possa indurre nell'errore che

un artista, invece di essere coltivatore della propria anima, sia coltivatore di un genere letterario. Del mio odio pei generi (che non credo ingiustificato, chi pensi ai pregiudizî che ancora mantengono nella critica) ho dato già troppi segni: non insisterò dunque: anche la « poesia dialettale » è stata intesa malamente come un « genere ». Perciò mi guarderei bene dal dividere i versi del Di Giacomo dalla restante sua opera, dalle novelle e schizzi e fantasie storiche, con cui fanno tutt'uno, per unirli, ad esempio, coi versi di Cesare Pascarella, che hanno quasi sempre ispirazione affatto diversa; e unirveli per questa poco solida ragione, che sono, gli uni e gli altri, scritti in « dialetto ».

Infine, non posso accettare la posizione del problema critico: se un poeta dialettale abbia o no esattamente riprodotto le condizioni sociali, i costumi, la psiche, il linguaggio di un determinato popolo. Si verrebbe, in questo modo, a confondere il poeta con lo storico o col sociologo. Nelle canzoni amorose di Salvatore di Giacomo, parla lui, l'autore, con la sua cultura e le sue squisitezze di sentimento, o parla un giovinotto napoletano di plebe, un operaio, un cocchiere, un camorrista? Rispondono esse alla levatura d'animo di costoro? Non so, e non m'importa saperlo: sono voci umane, comunque si siano formate nell'animo dell'artista. Se mescolano al cosiddetto dialetto la cosiddetta lingua, se a scatti selvaggi raffinatezze di sentimento, il solo problema è di vedere dove quel miscuglio è fusione e dove rimane artificioso. La veracità storica o sociologica sarà indagata e controllata e integrata da chi di quelle poesie vorrà valersi come di documenti storici per fermare le condizioni di una certa società e di un certo tempo: per l'arte, tutto ciò è indifferente.

Ecco il mio credo, in fatto di poesia dialettale. E sono lieto di averlo recitato a proposito di un artista, che mi è caro per la schiettezza del suo temperamento e per l'intensità e sobrietà della sua arte.

1903.

XLVI

LUIGI CAPUANA.

Al nome del Verga è stato unito assai spesso quello di Luigi Capuana; tanto spesso, che ormai i due nomi possono considerarsi quasi indissociabili. E, in verità, il Capuana fu insieme col Verga uno dei primissimi scrittori italiani, che si addissero alla scuola veristica e rivolsero le loro indagini al sostrato patologico dei sentimenti, alle degenerazioni e alle mostruosità, all'amore sotto l'aspetto sessuale, all'uomo-animale o animalizzato, alle classi sociali viventi nella semibarbarie o nell'estrema povertà di vita spirituale. Nativi della stessa regione, anzi della stessa provincia, ed esperti della medesima vita provinciale e rurale, esercitarono l'uno sull'altro scambievole efficacia, veri fratelli d'arte. Il primo bozzetto del Verga, di argomento siciliano, fu salutato dall'amico con calde parole di ammirazione e d'incoraggiamento, quasi promessa di nuovo indirizzo nell'arte italiana; e quella e le posteriori novelle rusticane del Verga gli furono, se non modello, incentivo a ideare le sue. D'altro canto, le teorie artistiche del Capuana e la sua propaganda del verismo e del naturalismo, valsero a spingere il Verga più oltre sulla via nella quale era entrato. Il che non vuol dire (anzi, se mai, dice appunto il contrario) che l'uno scrittore derivi dall'altro: ciascuno dei due ha particolari attitudini e presenta una propria fisonomia.

Infatti, se il Verga cominciò, come si è visto, con romanzi furiosamente passionali, commossi ed enfatici, imprecisi e scorretti di forma, il Capuana (salvo qualche sparso tentativo di liriche, di poemi e di novelle fantastiche) fin circa ai quarant'anni esercitò quasi esclusivamente la critica. Se il Verga è debole e impacciato ragionatore, il Capuana è polemista lucido e sicuro. Nel primo è maggiore spontaneità: nel secondo, maggiore riflessione e cultura.

Come critico, il Capuana procede dal De Sanctis, anzi è stato, a mio parere, segnatamente nei suoi anni giovanili, il più notevole rappresentante dell'indirizzo desanctisiano nella critica spicciola e giornaliera del teatro e dei libri nuovi. Relazione di dipendenza non messa finora in chiaro, perchè il nome del maestro non s'incontra nei suoi scritti, fuorchè nei primi; ma che nondimeno è evidente per chi osservi le sue idee direttive e il suo metodo. Al De Sanctis deve il Capuana la liberalità circa le più varie manifestazioni dell'arte, l'aborrimento per l'arte che porge astrazioni o che prosegue intenti di edificazione morale e civile, il principio che la forma nell'arte sia tutto, la distinzione della « forma », nel senso filosofico, dalle « forme » della rettorica (o, come egli dice, con frase appresa dallo scolaro del De Sanctis, Camillo de Meis, tra Forma con *F* maiuscola e forma con *f* minuscola), il sano concetto della fantasia artistica che non ha nulla che vedere con l'affastellamento delle invenzioni; al De Sanctis, altresì, il metodo dell'appressarsi alle opere d'arte, sgombrando preconcetti e regole fisse e procurando analizzare le schiette e immediate impressioni che quelle suscitano. Codesti fermi principî lo resero critico severo dell'arte politicante e moralizzatrice, non meno che del dramma e romanzo « storico »; lo preservarono, nel periodo veristico, da parecchie esagerazioni in cui altri incorse; lo han fatto vittorioso avversario del cosmopolitismo, del simbolismo, dell'arte neoidealistica e di altre formole unilaterali e

cervellotiche, che sono comparse negli ultimi anni. E se nella critica non ha la profondità del suo geniale maestro, dimostra quasi sempre gusto fine e non esclusivo. Non è un filosofo; le idee del De Sanctis non rappresentano per lui problemi ch'egli faccia progredire; anzi nemmeno le intende sempre in tutte le loro difficoltà e nel loro pieno valore. Si nota anche, qua e là, nel Capuana qualche incertezza o qualche contradizione significativa. La prefazione dei suoi *Studi di letteratura contemporanea* reca per epigrafe due brani, l'uno del De Sanctis e l'altro del De Meis, che egli dichiara costituire tutto il suo credo critico. Ma il Capuana non si avvede che il brano del De Meis, vecchio-hegeliano, non bene s'accorda con l'altro, perchè, laddove il De Sanctis proclama l'indifferenza del contenuto rispetto all'eccellenza della forma che ne è l'espressione adeguata, il De Meis parla invece dell'arte come di « una serie di forme estetiche l'una men perfetta dell'altra, come quelle che sempre meno adempiono alle assolute condizioni dell'arte »; come di « una serie sempre regressiva e discendente »; e ripete, insomma, una delle proposizioni più disputabili del sistema hegeliano, in cui, dall'aver collocato l'arte come grado anteriore alla filosofia nel processo dello spirito assoluto, si deduce la conseguenza, affatto arbitraria, del graduale estinguersi dell'arte nel mondo storico.

Questa idea evoluzionistica del graduale assorbimento dell'arte nella scienza condusse anche il Capuana a considerare il verismo non come un fatto che si sia svolto e si svolga tra altri fatti di diversa fisonomia, ma come un ideale rispondente allo stato degli spiriti dei tempi suoi, e destinato a meglio rispondervi in avvenire: previsione che fu presto smentita dalla realtà, e che è inoltre anch'essa in intrinseca contradizione con la tesi della libertà dell'arte, dal Capuana accolta e in modo così efficace propugnata. Onde, per lui l'arte dei nostri tempi, pure restando arte, deve sottomettersi a « tutte le esigenze del metodo positivo » delle

scienze naturali, del «metodo analitico odierno»; così (dice perfino una volta) essa riesce a dare maggior evidenza alle leggi scientifiche, che nella vita reale sono spesso attraversate da accidenti e si attuano frammentariamente: il libro dei De Goncourt sul Gavarni gli sembra quasi «il primo saggio di quello che sarà il romanzo futuro, un semplice studio biografico fatto su documenti intimissimi». E gli accade perciò di confondere la perfezione della forma artistica, non turbata da fini e intenti estranei e non chiedente sussidî estranei di commozione, con ciò che egli, seguendo esempî francesi, chiama l'«impersonalità» dell'opera d'arte.

Di questa dottrina dell'impersonalità il Capuana è stato, in Italia, il più valido e ardente difensore. Ben diretta nella sua punta polemica, cioè in quanto comanda l'assorbimento totale dell'artista nell'opera (1), quella dottrina ha, nel suo contenuto positivo, un grave vizio, nascente dalla consapevole o inconsapevole assimilazione dell'arte alle scienze naturali. L'arte impersonale dovrebbe essere un'arte che non ride e non piange, che non lascia trapelare simpatie e antipatie, che non colora passionalmente e sentimentalmente le proprie rappresentazioni. Ora, un'arte siffatta non c'è mai stata e non ci può essere. Innanzi agli spettacoli che lo toccano, l'uomo non rimane inerte, e la rappresentazione s'impregna del suo sentimento e del suo giudizio, quali che questi siano. Nè l'ideale dell'impersonalità può essere attinto alla

---

(1) Dell'«impersonalità» dell'opera d'arte parlava il Flaubert; ma il senso preciso che aveva in lui quella massima, è da cercare, per una parte, nel suo vivo senso e scrupolo d'arte, e, per l'altra, in una certa sua irresolutezza sul modo di considerare la vita: si veda nella *Correspondance* la lettera alla Sand, IV, 227, e cfr. 221. Non mi pare che nel Flaubert fosse messa in relazione col procedere dello scienziato naturalista: chè anzi naturalismo, realismo, verismo erano parole che egli aborriva.

storia, che è anch'essa tutta calda di umano sentimento. Ma nelle scienze naturali ha ben luogo un atteggiamento indifferente, che esprime per l'appunto la loro indole di semiastrazione; o, meglio, in esse non è possibile atteggiamento alcuno che sia personale: il medico che espone il corso ordinario della tubercolosi o della paralisi progressiva, il fisiologo che espone il processo della digestione o della circolazione, lo psicologo che espone quello dell'amore o della gelosia, non trovano appicco alcuno a commoversi, perchè essi hanno innanzi la malattia, il processo, la passione in astratto, e non già il malato, l'individuo che agisce soffre o gode. È naturale dunque che non facciano della lirica! « Partire dai documenti umani per ricostruire il processo psicologico che è accaduto »: — consiglia, o consigliava un tempo, il Capuana. « Partire dai sintomi, per comprendere di quale malattia si tratti e se rientri in una di quelle già note e descritte nei manuali e nei giornali scientifici »: — è ciò appunto che fa il medico. Ma l'artista non critica documenti, ch'è ufficio d'investigatore della realtà reale; non descrive casi tipici, che è ufficio di naturalista; non va (ripetiamo ancora una volta) dal fuori al dentro, ma dal dentro al fuori, e perciò è artista. Se un'opera d'arte non si giustifica come espressione di uno stato d'animo del suo autore, invano cerca la sua giustificazione nei documenti umani e nell'opportunità del costruire la tabella etnofisiopsicologica della vita nei suoi varî aspetti.

Abbiamo già avuto occasione di notare che il proposito dell'impersonalità, in un artista come il Verga, o rimase (e ciò accade le più volte) un'illusione, che si traduceva effettivamente nella ricerca di quella forma semplice e vigorosa che ai suoi libri giovanili faceva difetto; ovvero, quando operò in modo diretto e positivo cagionò alcune deficienze nell'opera di lui, mutandone talvolta, sebbene di rado, l'austerità in alcunchè di arido, di scucito, di poco significante.

Ma se nel Verga quel proposito era in aperto contrasto col suo temperamento passionale, triste e amaro, nel Capuana l'impersonalità rispondeva a una sua disposizione spirituale, che difatti somiglia a quella del naturalista ricercatore. Egli è sempre un po' come quel dottor Follini, che ha introdotto nel romanzo e nel dramma di *Giacinta*. « Il Follini studiava la Giacinta con la fredda curiosità di uno scienziato che si trovi sotto gli occhi 'un bel caso'. L'eredità naturale, le circostanze sociali glielo spiegavano fino a un certo punto. Ma per lui, già discepolo del De Meis all'università di Bologna, per lui che, se non credeva nell'anima immortale, credeva nell'anima e anche nello spirito, una passione come quella non poteva essere soltanto il prodotto delle cellule, dei nervi e del sangue. E voleva scoprirne tutto il processo, che era l'essenziale. Gli interessava pel suo libro *Fisiologia e patologia delle passioni*, a cui lavorava da due anni. Perciò, quando gli capitava, egli mettevasi a interrogare la Giacinta, a confessarla, destramente, ingegnandosi di sorprendere i sintomi nella loro schietta spontaneità ». Ed è notevole la grande parte che la scienza, o piuttosto le curiosità scientifiche, tengono nell'opera del Capuana. Nel romanzo *Profumo* tra le forze agenti sono i fenomeni isterici di una donna, il cui corpo, in certi periodi, tramanda un forte odore di fior d'arancio; nel *Fausto Bragia* un delitto è commesso per mezzo di un tubetto di microbî del carbonchio, sottratto a uno sperimentatore. Una novella discute circa le malattie ereditarie e i diritti che l'utile della specie può o no invocare di fronte alla felicità dell'individuo. In altre, sono fantasticherie di esperimenti psicologici, compiuti, per esempio, sopra una donna affatto simile nell'aspetto a un'altra, della quale appunto si vuol sapere se giungerà mai fino al punto di ammazzarsi; o di un chimico, che riesce a produrre artificialmente la femmina ideale che egli sposa, e che vien fuori di così quintessenziale femminilità da provarsi intollerabile, come

alla lunga è intollerabile al respiro l'ossigeno puro. Anche la varia psicologia dell'artista è fatta oggetto di studio, come nella novella dello scrittore che non può dare forma compiuta all'immagine che gli assedia la fantasia e che resta sempre un abbozzo, e tale deve restare perchè quell'abbozzo è la forma compiuta; o nella curiosa analisi di un melodramma, che prorompe dallo spirito di un uomo, non musicista di professione, una notte, viaggiando per l'aperta campagna, in certe particolari condizioni d'animo; e del quale il solitario viaggiatore è insieme compositore, cantante, direttore, orchestra e spettatore. Ma specialmente il Capuana prende interesse alle forze occulte, all'invisibile, alla vita che è oltre o accanto alla nostra vita ordinaria. Sullo spiritismo e la telepatia ha scritto speciali volumi; e già nei suoi primissimi tentativi d'arte, come nel *Dottor Cimbalus*, che appartiene al 1865, si nota la sua curiosità pel meraviglioso, pel meraviglioso da gabinetto: il che non è da chiamare spiritualismo e idealismo, o è tutt'al più spiritualismo da sonnambule e ipnotizzatori. Ed ha novelle di case frequentate da spiriti, nelle quali si avvertono paurose manifestazioni, persistenze ambientali di un delitto che v'era stato commesso alcuni secoli prima; o di strani presentimenti, onde un tale annunzia il giorno, l'ora e il minuto preciso della sua morte, e muore difatti in quel giorno, in quell'ora, in quel minuto; o di uomini, che con la suggestione ipnotica compiono le loro vendette. Nel *Marchese di Roccaverdina* c'è un avvocato che intende a evocazioni spiritiche, e, coi suoi sforzi, qualcosa riesce ad appurare nell'indagine che conduce intorno all'autore di un delitto. La catastrofe del romanzo *La sfinge* si chiude con un caso di telepatia. Giorgio è tormentato da gelosia cocente: invano la donna che lo ama si sforza di calmarlo e d'ispirargli fiducia: le occasioni al divampare della gelosia tornano frequenti. Nel più alto parossismo delle sue sofferenze, Giorgio dà un ultimo appuntamento

a Fulvia: l'ora fissata s'approssima, egli non giunge; Fulvia è convulsa, infastidita da un'amica che è venuta a farle visita e la opprime di chiacchiere. Ma, a un tratto, balza in piedi, pallida, tremante come una foglia, aggrappata al braccio dell'amica, e spalancando terribilmente gli occhi, balbetta: Ernesta!... Ernesta!... « Vedeva Giorgio in un angolo del salotto, vicino al pianoforte, smorto, smorto, con le pupille intorbidate e una sottile riga di sangue che gli scendeva dalla tempia sinistra: la guardava fisso, le diceva addio con la mano, e spariva. — Ernesta! (ripetè). Hai visto?... Oh Dio! — Che cosa? gridò Ernesta atterrita. Ma Fulvia le cascava in convulsione tra le braccia ». Giorgio si era ucciso in quello stesso momento, in una casa lontana: Fulvia ne aveva avuta la « visione a distanza ». — Persuaso com'è il Capuana che i fenomeni spiritici e telepatici appartengano al mondo della realtà e debbano formare oggetto di osservazione scientifica, non può dubitare di ammetterli nella cerchia della sua arte, che vuole per l'appunto coincidere con la cerchia delle sue opinioni di naturalista.

Anche dove gli scienziati e le tesi scientifiche non fanno aperta mostra di sè, la costruzione è sempre la medesima: studî di « casi ». Nelle ultime novelle, come nelle serie intitolate *Delitto ideale*, *Il decameroncino*, *Coscienze*, la genesi è resa evidente perchè assai spesso la narrazione comincia con la proposta di un problema o di una tesi; per esempio: — chi ha vagheggiato un delitto in idea assaporandone tutta la voluttà, deve punire sè stesso, come se l'avesse eseguito nel fatto. — Segue alla tesi il racconto di uno che si è trovato nel caso enunciato, e si è punito con la relegazione, applicandosi da sè la pena stabilita nel codice: il racconto è accompagnato dai comenti di colui che lo riferisce come l'ha udito dal protagonista, ed ha la coda di un dibattito. E così in altre parecchie. Il Capuana ha dato in novelle e romanzi una ricca casistica, specie per quanto concerne l'erotismo

e la gelosia. La forma strana dell'erotismo di Giacinta è il timore che l'uomo che la sposerà potrà un giorno rimproverarle un oltraggio che ella ha sofferto, bambina inconsapevole, da un ragazzaccio: onde essa sposa un uomo che non ama, e la sera stessa del matrimonio si dà all'amante del cuore, e costui considera come marito suo liberamente eletto, e si uccide quando è abbandonata. La forma dell'erotismo del marchese di Roccaverdina è la gelosia per una contadina, che egli ha avuta per molti anni come amante, e che poi, per cessare lo scandalo, ha dato in moglie a un suo fido, col patto giurato che non saranno mai realmente marito e moglie. Sospettando da qualche indizio che i due stiano per mancare al giuramento, tra gelosia e orgoglio di padrone offeso, uccide l'uomo; e per anni trascina, non proprio il rimorso, ma l'incubo dell'uccisione commessa, finchè in ultimo cade nell'imbecillità. Altro dramma di gelosia è, come abbiamo visto, la *Sfinge*; e *Profumo* è una serie di manifestazioni di psicologia erotica, assai finamente descritte. Gli stessi motivi sono elaborati nelle novelle *Le appassionate*, e negli altri volumi che a esse fanno sèguito. Una donna è violentata dal cognato, preso da furente passione per lei, il quale fugge subito dopo, in paese lontano, implorando perdono: quella rimane, fremente di orrore, sentendosi agitare nel grembo il frutto della colpa involontaria, del delitto del cognato: la sua tortura va sino alla follia, nei cui delirî svela al marito il tremendo segreto (*Tortura*). Un uomo è schiavo della moglie che lo tradisce imperturbabile, senza ch'egli sappia scuotere da sè la vergogna; ma un giorno, nel quale assiste allo spettacolo della moglie maltrattata e oltraggiata da un indegno amante che colei si è scelto, egli si ribella, mette sotto i piedi l'amante, lo getta per le scale; e la donna si cangia d'un tratto, diventa sottomessa e innamorata, e implora invano uno sguardo dal marito, che da quella crisi esce insieme liberato dal fascino

della moglie, tanto amata prima, e che ora gli ripugna (*Mostruosità*). Un'altra donna, scacciata dal marito, che, seguendo apparenze ingannatrici, l'ha creduta amante d'un altro, è tratta dalla necessità in cui è stata posta, a recarsi presso quest'altro, degno di ogni stima, ma che essa non ha mai amato e non ama perchè ama suo marito; e vive ripugnante con costui, e muore per la nostalgia della sua casa e invocando il nome del marito (*Ribrezzo*). Un vedovo attempato sposa una giovinetta, la quale lo tradisce col figliuolo di lui, un fanciullo appena uscito di collegio (*Storia fosca*). Tali le situazioni che il Capuana studia. Quando si rivolge alla vita della sua terra natale, e scrive le novelle che ha intitolate *Le paesane* e le *Nuove paesane*, egli si diletta di analizzare tipi stravaganti di avari, di maniaci della dominazione o del litigare, di maniaci innocenti, di animi grossolani ma tuttavia di psicologia difficile perchè ravvolta e remota dalla consueta.

L'atteggiamento da naturalista, che assume il Capuana, ha, a mio parere, importanza fondamentale per intendere l'opera sua, e anche per ritrovare la fonte riposta di una certa deficienza che in quella si avverte. L'opera è, generalmente, un po' fredda. Senza dubbio, le virtù che cercano di compensare questo difetto, sono molte e belle. Novelle e romanzi mostrano di essere stati accuratamente preparati, con molteplici osservazioni e meditazioni; la disposizione dell'insieme e delle parti è sapientemente calcolata; i dialoghi, ogni mossa del racconto, ogni parola è scelta con cura; da un'edizione all'altra dello stesso scritto si vede il lungo lavorìo che il Capuana persiste a fare, con sì grande scrupolo di artista, che lo ha persuaso perfino a riscrivere da capo a fondo il romanzo *Giacinta*. Ma la scarsa vena di sentimento, o il proposito ond'egli l'ha repressa ed essiccata, dà luogo a un difetto artistico. È stato detto che gli argomenti che il Capuana predilige sono poco interessanti; ma non si tratta di

ciò. Non v'ha inezia che non diventi interessante quando un artista se n'interessa; e già, che cosa significa «inezia» per l'animo umano? *De minimis non curat praetor*, è vero; ma il *praetor* è un magistrato, un legislatore, un uomo pratico e non un artista. Se un artista racconta un certo avvenimento, non lo racconta già perchè sia un caso accaduto, pel valore di storicità che gli spetta, ma, appunto, perchè egli vi ha preso interesse. Quel che i personaggi di un romanzo hanno di reale è, dunque, il sentimento dell'artista, di cui il racconto è manifestazione, è l'aerea veste che quel sentimento intesse col filo che cava da sè; e in quanto manifestazione di un sentimento (che potrà essere delle più varie qualità, ma non mai mancare), il racconto si determina così e così, con certe proporzioni, certa intonazione, e certe luci ed ombre. Fuori di quel sentimento, non vi ha misura possibile; e il rifare oggettivamente il processo di una situazione psicologica non è fine di artista, non è ispirazione poetica. Ora chi legga, per esempio, la *Giacinta*, difficilmente troverà altro che un siffatto proposito. Onde accade che, ascoltata quella storia, nonostante le tante bellezze che vi sono sparse a piene mani, il lettore si domanda: — Che cosa m'importa? — E quello stessissimo «fatto» importerebbe, se fosse «importato» al narratore, il quale in questo caso lo avrebbe raccontato in altro modo. Quale sentimento avrebbe dovuto avere il Capuana innanzi alle avventure di Giacinta? Non lo so: uno qualsiasi, ma uno. È storia tragica? triste? ripugnante? Ma il tragico, il triste, il ripugnante non risultano. Così, nelle novelle di vita paesana, vi è qualche sospetto di comicità, di umorismo, di grottesco; ma il comico, l'umoristico, il grottesco di rado risultano. Si veda, per esempio, *Il barone di Fontanasciutte*, una delle migliori, ottimamente concepita e studiata in ogni particolare. L'autore è «oggettivo»; ma questa sua oggettività non è piuttosto mancanza di un modo di vedere proprio, debolezza d'intuizione, di fusione, di estetica unità?

Dalla voluta « oggettività » consegue la maniera frequente di raccontare nel Capuana, che è apparsa spesso artificiosa, benchè affetti la maggiore semplicità. Si apra un suo volume e si legga:

La notte che seguì al più grande avvenimento della sua vita, Fausto Bragia non potè chiuder occhio. Rievocava i più minuti particolari del fatto, insistentemente ripetendo:

— Possibile? È vero? — E si sentiva invadere da gioia quasi dolorosa. Non aveva sognato! Non era pazzo! Da cinque ore, la signora Ghedini, la impeccabile, la non mai sospettata signora Ghedini, era proprio sua amante!

Steso, ancora vestito, supino sul letto, con le mani sotto la testa e gli occhi socchiusi, respirava ansante per l'interno tumulto, e si abbandonava alla dolce sensazione d'appagamento e di felicità che lo prostrava e lo rendeva inerte.

Gli aveva gettato lei le braccia al collo, tutt'a un tratto! Gli si era mezzo svenuta sul petto, balbettando: — Fausto! Fausto, come t'amo! Amami, Fausto! — Ed egli non avea saputo risponderle niente, sbalordito dell'inattesa ed incredibile rivelazione, pauroso di quella buona fortuna che cangiava, di punto in bianco, la misera tristezza della sua vita di maestro di musica senza avvenire in gioia così grande da sembrargli piuttosto insidia per farlo ripiombare più basso.

E ancora caldo dei baci di lei, col sangue che gli affluiva ardentemente al cuore e al cervello, senza parole, senza movimento, continuava a tener chiusi gli occhi per meglio fantasticare e anche per tentar di calcolare le conseguenze di quell'atto. Era un primo passo sulla via della ricchezza e della gloria, via dove fino a cinque ore avanti egli credeva che uno sventurato come lui non avrebbe messo mai piede!

Tutta la sua vita di mortificazioni, di mendicazioni, di stenti gli vertiginava nella memoria, quasi volesse dirgli: Finalmente!

Il padre morto quando egli aveva appena quattro anni; la madre.....

Ed è così introdotta la biografia precedente del protagonista. — Che cosa manca a pagine come questa, nelle quali

uno stato psicològico è accuratamente analizzato? Niente e tutto: manca la spontaneità. A me sembra che il Capuana, messosi a narrare, seguendo il suo proposito naturalistico, la storia di un volgare uomo, che ha una volgare avventura erotica, e commette un volgare delitto, ed è attraversato da un volgare errore, e finisce col concludere un volgare matrimonio, non ha potuto indovinare il tono della narrazione — che non si ottiene mai dai fatti estrinseci ma è dato dalla reazione soggettiva, e quei fatti non avevano parlato in nessun modo al suo spirito d'artista; — onde ha colato il racconto in certe forme stereotipe, press'a poco a quel modo che i naturalisti e i medici descrivono gli oggetti e i « casi » con schemi più o meno fissi.

Perciò, avendo in molta stima tutta l'opera del Capuana, opera di scrittore profondamente coscienzioso, io confesso che preferisco quelle parti di essa nelle quali il proposito dell'impersonalità è stato dimenticato o non è messo pienamente in atto. Tra le novelle *appassionate*, mi piacciono i ricordi d'amore, riboccanti di tenerezza nell'evocazione, come *Fasma* o quella delicatissima figura di fanciulla (in *Raffinatezza*) che si offre quasi per gratitudine e dovere al giovane che le è stato amico e al quale, prima, non aveva voluto cedere: il giovane comprende e non accetta, e la fanciulla, che per un istante è rimasta ferita credendo a un sentimento di ripicco e di vendetta, appena ha compreso quell'affettuoso ricambio, si sente come alleviata di un peso. Tra le *paesane*, alcune macchiette, come don Mario Maiori *(Quacquarà)*, o il vecchio signore in preda alla manìa dell'esattezza *(Un eccentrico)*, e simili. Un completo abbandono di rado si trova nell'arte del Capuana; pure, egli ha i suoi momenti felici. E assai superiori alla *Giacinta*, che diè fama all'autore, mi sembrano i romanzi posteriori, *Profumo* e il *Marchese di Roccaverdina*: in quest'ultimo (la cui ampia tela rammenta il *Mastro don Gesualdo* del Verga) sono

caratteri e scene indovinatissime. Stupendamente concepita e rappresentata è Agrippina Solmo, la contadina, tolta in amante dal padrone, la quale non esce mai un istante dal suo sentimento di umile soggezione. Dal padrone si fa imporre il marito, che accetta senza ribellarsi, reprimendo ogni tumulto del cuore; il padrone glielo ammazza, ed essa non si ribella; il padrone la prende in avversione, acconsente che passi ad altre nozze e vada lontano, e non una parola di rimprovero le esce di bocca. Il padrone, che è stato il suo amante, è per lei come un Dio. Allorchè il marchese, minato dal ricordo del delitto, è colpito successivamente da paralisi, da follia furiosa e da ebetismo, e il suo segreto si divulga, Agrippina accorre accanto allo sciagurato, che è per lei sempre oggetto di adorazione:

Agrippina Solmo lo vestiva, gli lavava la faccia, lo pettinava, gli dava da mangiare con cura materna. Certe volte, al suono della voce che lo chiamava: — Marchese! Marchese!, — che lo sgridava con dolcezza quando si ostinava a rifiutare il cibo, egli rivolgeva lentamente la testa verso di lei, la guardava sottecchi, con aria sospettosa, quasi quella voce ridestasse dentro di lui reminiscenze di lontane sensazioni, che però dileguavano rapidissime e lo facevano ricadere nella cupa immobilità per ore ed ore.

E nella giornata gli si sedeva vicino; e mentre l'animalità di quel corpo sembrava sentire qualche godimento pel tepore dell'occhiata di sole che lo investiva presso al balcone, ella gli parlava piano, per isfogo, quantunque sapesse di non essere capita: — Perchè ha fatto così, *voscenza*? Perchè non mi disse mai una parola?... Ah, se mi avesse detto: « Agrippina, bada! », mezza parola sarebbe bastata! Non era *voscenza* il padrone? Che bisogno c'era di ammazzare?... È stato il destino? Chi credeva di far male? Ah, Signore! Ah, Signore!

Nel corso della tragica storia, si sente che il Capuana si è riscaldato, mosso da affetto. La passione di quella umile

contadina non è più mera analisi: è poesia. Con quali accenti la disgraziata risponde al sospetto dei parenti del marchese: che abbia fatto, lei, ammazzare il marito, per tornare libera e sposare il padrone!

Agrippina Solmo si era rimessa a sedere. Non piangeva più; sembrava irrigidita contro la terribile accusa gettatale in viso dalla vecchia signora. E quasi continuasse ad alta voce il rapido ragionamento interiore che le agitava le labbra e la faceva errare con sguardi smarriti lontano lontano, parlava senza rivolgersi a nessuno, ora lentamente, ora a sbalzi:

— Dio solo può saperlo!... Avevo sedici anni. Non pensavo al male; ma, insistenze, preghiere, promesse, minacce... in che modo resistergli?... E sono stata la sua serva, la sua schiava, dieci anni, volendogli bene come a benefattore. In prova, il giorno che all'improvviso mi disse: — Devi prendere marito, il marito che ti do io... — Ah, signora baronessa!... abbiamo un cuore anche noi poverette!... Avrei voluto continuare ad essere soltanto sua serva, sua schiava... Che ombra potevo dargli? Eppure non fiatai. Ha comandato, ed ho obbedito. Che ero io rimpetto a lui? Un verme della terra... Ed ora, infami!, dicono che ho fatto ammazzare mio marito perchè vorrei... Ma a chi devo ricorrere in questa circostanza? Non ho più nessuno al mondo!

Nel romanzo, la povera contadina è la vera protagonista: non se ne dimentica più l'immagine, quale si presenta, alta e snella, dai capelli ed occhi nerissimi, avvolta nella sua nera mantella, col viso pallido ed affilato, silenziosa, pronta a sparire a un piccolo cenno, simbolo vivente di sconfinata dedizione.

Dove il difetto del Capuana appare invece aperto, è nelle molte « fiabe », che egli è venuto componendo. Le quali sono state assai lodate per fedelissima riproduzione del modo popolare del racconto, e per le popolari invenzioni che le fanno togliere in iscambio con le fiabe che sogliono stenografare i folkloristi. Ma codesta è abilità letteraria di contraffazione,

simile all'altra già mostrata dal Capuana quando, nei suoi anni giovanili, versificava in dialetto la storia del tradimento coniugale fatto da un compare a un compare con la fiera vendetta che ne seguì, storia che il Vigo incluse nella sua raccolta di canti popolari siciliani; o al fine spirito di parodia che gli dettò i *Paralipomeni* del *Lucifero* e le anticipazioni del *Giobbe* rapisardiano. Messosi a studiare la letteratura popolare, egli ne ha, dunque, analizzato e imitato la psicologia. Ora si noti che le fiabe, come le racconta il popolo, di rado sono cose d'arte. E che cosa sono allora? Sono, o residui di opere d'arte, frammenti mal ricuciti di ciò che fu concepito una volta come organico da un ingenuo spirito primitivo, o elementi caotici di opere d'arte, che aspettano il loro poeta. Così da un ciclo di fiabe esce talora un poema o la novella; da un ciclo di farse popolari, la commedia. La donnicciuola, che narra una fiaba, ripete a memoria parole antichissime, e commette errori di memoria, e riproduce errori di memoria dei novellatori dai quali ha ricevuto la tradizione: il suo racconto perciò è, di solito, privo d'ogni nesso e significato ideale: di raro, la tradizione è pura o il narratore è artista che sappia rifare e armonizzare la incoerente tradizione. Riprodurre quell'incoerenza non è cosa che possa giustificarsi: salvochè non si faccia con spirito comico, o non si dia alla fiaba nuova impronta, magari indovinando l'anima della fiaba, ciò che il volgo voleva e non è riuscito ad esplicare. Se si leggono *Il soldo bucato*, *Cecina*, *La vecchina* e le altre fiabe del Capuana, si vede che egli non vi ha messo alcuna impronta personale: anche qui ha ubbidito all'«impersonalità», che ha per effetto il meccanismo.

Il largo contributo che il Capuana ha dato alla letteratura per bambini non consiste solo nelle fiabe, ma anche in novelle, bozzetti, commediole, piccoli romanzi, dei quali particolarmente notevoli *Il drago* e *Scurpiddu*. Ma l'arte «per

bambini » (ecco la pregiudiziale) non sarà mai arte vera. Dal punto di vista pedagogico, ossia dello sviluppo dello spirito infantile, a me sembra che difficilmente si possa dare in pascolo ai bambini l'arte pura, che richiede troppa maturità di mente, troppo esercizio di attenzione, troppe esperienze psicologiche, per essere gustata. Lo splendido sole dell'arte pura non può essere sostenuto dall'occhio ancor debole dei bambini e dei fanciulli. Nè a siffatta difficoltà si ovvia con lo scegliere per argomento storie di bambini: perchè i bambini non comprendono nemmeno la rappresentazione schiettamente artistica dell'anima bambinesca. Onde a essi si confà un certo genere di libri che hanno bensì dell'artistico, ma contengono anche elementi extraestetici, curiosità, avventure, azioni ardite e guerresche, e simili, non intimamente motivate dall'insieme o non bene intonate. Ognuno di noi ricorda che i libri che gustavamo meglio, nella nostra fanciullezza, erano quelli artisticamente imperfetti, diminuzione dei capolavori che imitavano: *Marco Visconti*, per esempio, più dei *Promessi sposi*. Ciò mi sembra condannare ogni sforzo che si faccia per comporre opere d'arte « per bambini ». Basta il semplice riferimento al pubblico bambinesco, come a un dato fisso di cui faccia d'uopo tenere stretto conto, per turbare il lavoro artistico, e introdurvi qualcosa ora di superfluo ora di manchevole, non ubbidiente più alla libertà e necessità interna della visione. A ogni modo, se anche i bambini riescono a gustare un'opera di arte pura, questa sarà fatta non per essi ma per tutti, e perciò non apparterrà più alla letteratura « per bambini ». Si dica il medesimo dell'arte popolare, che o non è arte o non è popolare. Le tracce dei motivi extraestetici e della inceppata libertà artistica si riscontrano anche in *Scurpiddu* e negli altri libri dello stesso genere del Capuana, che pur sono tra i migliori sforzi che si siano compiuti per conseguire quel che è da stimare intrinsecamente inconseguibile.

Si noterà che io ho esaminato con molto rigore l'opera di Luigi Capuana, perchè le ho applicato l'alta misura di cui è degna. E sono giunto alla conclusione che di rado quell'arte ha l'andamento spontaneo, l'ispirazione, ch'è del poeta, e troppo vi si sente il curioso di psicologia e di scienze naturali, e il critico che si vale della riflessione. Ma, presa quell'opera nell'insieme e messa in relazione appunto con l'attività critica del Capuana, si deve riconoscere che essa ha avuta non piccola importanza nella moderna cultura italiana: ha aiutato a dissipare pregiudizî e convenzionalismi, ad allargare il gusto, ed è stata opera costantemente sincera ed onesta.

1904.

XLVII

NEERA.

Se si volesse trovare al Capuana un'antitesi quasi completa, si dovrebbe pensare, io credo, ai romanzi e agli altri libri della scrittrice lombarda Neera. In Neera sono sovrabbondanti tutte le qualità che scarseggiano nel Capuana, e deficienti quelle che abbondano in costui. Il Capuana non ha idee, non ha sentimenti dominanti e trascinanti, offre spesso i fatti bruti per quella sola importanza che un fatto ha come fatto: Neera è passionale, sentimentale, moralista, meditativa, e non vede il fatto se non attraverso l'ideale. Il Capuana fa desiderare la lirica: Neera vibra tutta di lirica. Il Capuana studia la finitezza artistica, e non evita sempre l'artificio; Neera si contenta spesso dell'abbozzo e del press'a poco, e giunge sino alla negligenza. Enunciando le quali antitesi, non intendo pronunciare giudizi di superiorità e d'inferiorità, di merito e di demerito: le enuncio, perchè mi aiutano a disegnare la fisonomia dei due scrittori. Del resto, il Capuana è stato uno dei primi a presentare Neera ai lettori italiani e ne ha lodato l'ingegno (il che conferma il giudizio che abbiamo recato della liberalità e sincerità della sua critica), e al Capuana ella ha dedicato le confessioni intorno alla propria vita sentimentale ed artistica.

Neera ha una compiuta e assai solida filosofia morale. Ella scorge acutamente che la radice di tutte le false idee e falsi giudizi morali è in ciò che chiama, con ben appropriate parole, il concetto materialistico della felicità: nel riporre la felicità, il bene, il progresso, non già nello spirito dell'uomo, ma nelle cose e modificazioni di cose. Materialismo che, iniziato dalla borghesia industriale, ha dominato altresì il movimento socialistico, figlio di questa. Ma le cose hanno la loro importanza solo in quanto sono rese strumenti d'innalzamento spirituale; e questa coscienza idealistica della vera felicità conviene promovere. Quando sarà che « l'ideale » ridiventi una parola che possa pronunziarsi senza che si avverta nel tempo stesso il propagarsi intorno come di un'onda di sottile ridicolo? « Malgrado l'opinione contraria largamente diffusa, io sostengo (scrive Neera) che l'ideale è ciò che noi abbiamo di più concreto, di veramente nostro ». Ma non si tema che questa donna abbia dell'ideale un concetto da femmina, come di un certo che di vaporoso e impalpabile, di un'aspirazione oscura, e che giova tenere oscura, verso non si sa qual dolce spasimo di nervi: concetto da femmina, che è poi quello di molti uomini, e persino di scrittori che passano per austeramente morali e religiosi. Non si tema nemmeno che esso sia per lei una di quelle parole bene sonanti delle quali si appagano gli spiriti deboli, una graziosa fiala che contenne già un aroma ed ora è vuota. Che cosa è, per lei, l'ideale? « Il pensiero è ciò che abbiamo di più sicuro... il pensiero è l'intima essenza nostra, il nostro io superlativo ». Non si potrebbe dir meglio. L'altro rischio nel quale incorrono gl'idealisti, è di non saper fermare saldi i piedi sulla terra per camminare o per salire; ma Neera non abbandona mai la terra. Ella ha forte sentimento della morale, ma sente non meno che a fondamento della morale sta la volontà, la volontà nella sua energia, che può sviarsi, ma che, anche sviata, val sempre meglio dell'assenza o fiacchezza di volontà.

« Se non avesse l'apparenza un po' cinica (così si apre *Il libro di mio figlio*), vorrei incominciare con una massima, che io ritengo cardinale. Qualunque tu voglia essere, o galantuomo o briccone, siilo per intero ». Neera sa bene che, sotto l'uomo, nell'uomo, è l'animale, e non ha per l'istinto e per l'animalità l'orrore che è proprio di certi fanatici che stanno a speculare come si potrebbe fare a liberarsi dal corpo o che, di fronte alle passioni, prendono quel battagliero atteggiamento di estremo contrasto, stoico o ascetico, che è stato ben definito « la forma eroica del cretinismo ». Non pretende inventare una morale nuova, come tanti ai tempi nostri foggiatori di arguti paradossi: quasi che la morale sia cosa che s'inventi. Si contenta di aver limpida e logica coscienza dell'unica eterna morale, che è intrinseca allo spirito umano. E, tutt'altro che incline al fatuo estasiarsi dell'ottimismo, non è pessimista: conosce il benefico ufficio vitale del dolore, al quale, ella ama ripetere col poeta, « il forte apre liberamente le porte del cuore, come ad amico ».

Il problema della donna e quello dell'amore hanno formato l'oggetto principale e quasi unico del suo studio; e del primo è stato detto che ella abbia dato una soluzione reazionaria o semireazionaria, col dichiararsi antifemminista. Ma l'osservazione fondamentale, dalla quale la nostra scrittrice muove, è che realtà è diversità, onde invano si cerca il miglioramento in una parificazione dei sessi nelle medesime opere. Troviamo qui, di nuovo, l'opposizione all'errore già enunciato, al concetto materialistico, che trasforma un problema di anime in problema di cose. L'uomo tende all'unità spirituale, a riposare in ciò che ha valore assoluto e che è idealità; ma a raggiungere quest'alta soddisfazione, che è propria della vita umana, non giova che la femmina faccia il maschio e all'inverso. Tanto varrebbe sostenere che un poeta, per giungere alla piena umanità, debba essere anche filosofo, matematico, statista, guerriero, esploratore, agricoltore,

doganiere o agente delle imposte: che un uomo debba esercitare tutti i mestieri ed essere gli uomini tutti. Si sa bene: ogni uomo è, in certo senso, un frammento dell'umanità, ma è insieme un frammento che riflette in sè il tutto, un microcosmo. Non è necessario che l'agricoltore deponga la sua marra e si laurei in filosofia o teologia, per diventare partecipe del divino. E non è necessario che la donna imiti le azioni materiali dell'uomo, per innalzarsi spiritualmente. Non che la donna sia da considerare inferiore o superiore all'uomo: la questione, posta così, implica già la soluzione, cioè presuppone una comune misura materiale e nega il diverso onde è intessuta la realtà, la quale perciò appunto è organismo. Quel che importa (dice Neera) è far sì che uomini e donne si migliorino a vicenda. Or che cosa si propone il movimento femministico? Raggiungere questo fine umano? E perchè allora chiamarsi «femministico», quando potrebbe dirsi, ed essere, universalmente umanistico, cioè identificarsi col generale moto del progresso? Ma no: il femminismo ha nel suo fondo quel falso concetto dell'eguaglianza materiale, e contro di esso bisogna sostenere che la donna è fatta per la famiglia e non per le aule e le piazze. — Ma vi sono donne che non trovano da maritarsi! — Le compiango, sono infelici (risponde Neera): cercate di maritarle. — Vi sono donne che non ottengono la somma soddisfazione della maternità. — Purtroppo! — Vi son di quelle che, senza marito e senza figli o senza famiglia, debbono pure attendere a qualche cosa, e si volgono alla politica, alla beneficenza, alla letteratura. — Disgraziate, che si procurano *fiches de consolation* o leniscono i loro malanni con cerotti e pannicelli caldi; « ma cerotti e pannicelli caldi non possono mai essere un progresso nè una idealità; sono piccoli rimedî che ognuno di noi si applica il più segretamente possibile, rimpiangendo il tempo in cui non ne aveva bisogno ». — Vi sono tra le donne genî nati per l'ascesi, per l'azione politica, per la creazione artistica e scientifica. — Eccezioni. —

Ma le tristi condizioni sociali della donna e la sua ignoranza preparano le donne perdute, le « schiave bianche ». — Neera non aggiusta fede a queste teorie: ella addita, senza false pietà, la cagione prima e reale della prostituzione, che è l'inferiorità e insensibilità morale; e conclude, rivolgendosi ai facili dottrinarî delle cause economiche e intellettuali: « Avanti! avanti! Non avete finora fatto altro che sfiorare la corolla dell'immenso fiore del male. La radice è molto più in fondo ».

Come propugna validamente la causa dell'ideale, così Neera, nel problema dell'amore, non dubita di prendere la difesa di quello che si è soliti chiamare, non senza ironia, l'« amor platonico ». L'amor platonico, dicono i furbi, non esiste: ogni amore ha per motivo ultimo l'istinto sessuale. — E chi lo nega? (risponde pacatamente Neera). Per questo appunto esso ha luogo tra persone di sesso diverso; per questo, io lo chiamo amore, e non già amicizia! E che esista, è un fatto: la storia ce ne ha tramandato esempi solenni; ma altri non meno evidenti ne raccoglie ciascuno di noi nel corso della sua vita. Le vecchie zitelle (creature anche queste che destano il facile sorriso e l'irrisione, e che Neera sa guardare con occhio di profonda intelligenza e con cuore che trema), le vecchie zitelle, « queste evanescenti figure di zie, di cugine, di cameriere fedeli e devote, che hanno cucito intorno a noi tanti e tanti metri di stoffa, che hanno fatto tante calze per i figli degli altri, e che arrossiscono se qualcuno le prende per donne maritate », ci potrebbero raccontare qualcosa, se ne avessero il coraggio, dell'amor platonico. « Quante storie timide e ardenti, tutte meste, tutte segnate dalle stigmati crudeli e talvolta ironiche del destino! Pallide e segrete storie di desiderî che nessuno conosce, a cui non si concede nemmeno l'umile posto di documento umano accanto ai casi patologici. Soffî infuocati che bruciarono mille vite e che non saranno nemmeno chiamati amore! ». Che cosa è l'amor platonico? È « un vero e proprio amore,

al quale le circostanze sole impedirono di manifestarsi intero, e che appunto dalla sua istintiva tendenza procreatrice è portato a fecondare l'animo e l'intelletto della persona amata o a restarne fecondato ». Questa è la sua forza: non è sterile, perchè è fecondo nel campo spirituale; non è vano, perchè sovente « fa spuntare un fiore nell'arida e ingrata terra, a cui la società con le sue violenze, i suoi soprusi e le sue tirannie vieta la materna compiacenza del frutto ». Si dirà che esso è un'esaltazione della fantasia; « ma l'amore » (ribatte la fine ragionatrice) « è sempre un'esaltazione, uno stato di febbre, e non vi è alcuna ragione di negarlo alla fantasia, quando i sensi ne approfittano così largamente! ». L'importanza dell'amor platonico, incompiuto e fantastico che sia, sta in ciò, che esso ci presenta una forma di quel successivo elevamento dell'uomo sul bruto, di quel sempre più intimo penetrare della spiritualità nella materia. « Tutta la profonda anima umana tende alla perfezione di sè stessa, e verrà giorno in cui non si parlerà più di amore fisico e di amore platonico, ma solamente di amore ».

I libri dei moralisti (massime in Italia, che di buoni scrittori del genere è povera) sono di solito o tessuti di freddi ragionamenti o (ch'è assai peggio) intonati rettoricamente; i libri dei propagandisti e polemisti, chiacchierate di gente che discorre di problemi sociali per ozio e per vanità, e perciò lasciano indifferenti. Ma i volumi nei quali Neera ha raccolto i suoi scritti polemici, legano sin dalla prima pagina, con parole che si sentono subito sincere e frutto di lunga ed insistente meditazione. E se altri scrittori moralisti sembrano ammirare sè medesimi nella propria elevatezza di pensiero e di parola, e prendono il tono di spiriti superiori, Neera vuol « parlare da cuore a cuore », e lascia « alle pagine sgorgate dall'entusiasmo la loro freschezza d'improvvisazione e di conversare amichevole ». Non pedante, non leggiera, ella trova il modo di disarmare le diffidenze, spegnere il sorriso scettico,

scuotere l'inerzia, ora concedendo quella parte, che è da concedere, al senso comune, ora sollevando, con una scossa vigorosa e talvolta brusca, il dibattito alla regione alta nella quale deve esser portato. Pronunzia una proposizione, che pare un vecchiume: la gente sta per iscrollare le spalle, ma non ha il tempo di eseguire questo moto di fastidio: « Persuadiamoci di questo: importa poco che un'idea sia vecchia o recente. È vera? È falsa? Ecco ciò che interessa ». E come scopre i sofismi, e con quali immagini vive ne mostra la nullità! « Si dice che, a questo modo, si considera la donna come una macchina da far figliuoli. Si potrebbe dire egualmente che il sole è una macchina per produrre il calore, e si direbbe la verità, e non sarebbe meno vero per questo che il sole è la prima e la più poetica forza dell'universo ». Appare frequente, nelle sue pagine, un'amabile nervosità di persona fortemente convinta e un po' impaziente, che scatta innanzi a errori irritanti perchè volgari.

La maggior parte dell'opera letteraria di Neera non è formata da libri teorici e polemici, sibbene da romanzi, racconti e novelle. Ma sarebbe affatto erroneo credere che con una così felice disposizione al ragionare e al discutere, quale noi abbiamo sinora messa in rilievo, quei suoi lavori d'arte consistano in ragionamenti larvati, in favole morali ed allegorie. Per solida che sia l'etica di Neera, e i suoi ragionamenti accettabili da ogni più maturo intelletto, la disposizione del suo spirito non è da teorico che, studiando l'uomo, si curi poco degli uomini, che analizzando la virtù non abbia il tempo di lasciar battere il suo cuore nella simpatia pei singoli uomini virtuosi. Le sue idee generali sorgono non per impulso meramente speculativo, ma per esperienze immediate di vita, dalle quali la mente è stata fermata ed assediata e tra le quali cerca di orientarsi. In certe pagine di autobiografia ci racconta come nella sua adolescenza, triste, solitaria e un po' selvatica, non sapesse

trattenersi, assistendo a conversazioni, di procurar d'entrare, con uno sforzo di tutti i suoi nervi, nell'animo dell'interlocutore, rendendosi esatto conto di ogni sensazione di lui, soffrendo e godendo con lui, e rifacendo poi dopo, nella immaginazione, quel processo psicologico: dalle personalità degli altri tornava alla sua, e si lasciava trascinare da questa onda incessante di dare e ricevere. Così, dal suo ambiente domestico, dalla società cittadina e da quella di provincia, raccoglieva quasi inconsapevolmente storie di cuore e d'amore, figure di uomini e di donne, in particolar modo di donne infelici, che avevano avuta la vita tronca nel suo naturale svolgimento. Questo lavorìo di osservazione, con le riflessioni, massime e casistica che ne conseguivano, è stato proseguito da lei costantemente; e talvolta, non paga dell'osservazione presente e diretta, si è rivolta alle donne della storia, alle dame francesi del «secolo galante», e ha studiato con cura la passione ricca di delicatezza morale di madamigella Aïssé, e quella ardente della Lespinasse, e la saggezza della signora Geoffrin, e la desolata vecchiaia mondana della Du Deffant, e l'amabilità superficiale della D'Èpinay, e la superficialità ripugnante della contessa di Genlis. La vita intima di Neera si è mossa così tra immagini e riflessioni, occhi aperti e intelletto sistematizzante: i suoi libri teorici sono pieni di aneddoti e schizzi artistici; i suoi lavori d'arte tutti compenetrati d'idee: « ideale nel reale », che è la formola, da lei accettata, per l'arte sua.

Le idee si ritrovano non difficilmente quando si percorre la serie dei suoi romanzi. Lasciando da canto alcune cose giovanili, e altre appartenenti all'esercizio della professione di novellatrice, i più cospicui di quei romanzi offrono una grande rappresentazione dell'amor femminile, nella sua realtà e nel suo ideale: amore e ideale d'amore collocato nelle più varie condizioni, una serie di anime amanti che ci confidano le loro gioie, le loro angosce, le loro delusioni. Neera

confessa, come si è già detto, la sua predilezione pel tema della donna che ha cercato e non ha conseguito il compimento dell'esser suo nell'amore, nel matrimonio, nella maternità. In questa ricerca senza effetto, in questo scopo anelato e non raggiunto, la passione d'amore appare più nel suo vigore perchè, violentemente repressa e tuttavia non potendo essere riassorbita, dà in gridi strazianti di dolore, o si chiude nella tristezza, o si sparge benefica su le persone che si trova intorno. Daria, della *Regaldina*, vede morire il giovinetto cugino che l'ama, vede consumarsi nel sacrificio per altrui l'uomo che l'ha compresa e al quale senza parlare ha dato il suo cuore, si sacrifica ella stessa pei figliuoli del fratello e della cognata distrutta dalla passione colpevole. Teresa, l'eroina di un altro romanzo (*Teresa*), percorre tutta la *via crucis*, fanciulla schiacciata dalla sua famiglia, dal padre imperioso, dal fratello al quale bisogna preparare un avvenire fortunato, dalle sorelle minori che bisogna allevare, non aiutata dalla madre, che sa soltanto piangere con lei. In un momento fuggevole di libertà e di gioia si accorge di non essere brutta, si sente amata, il suo cuore palpita ricambiando. E per anni ed anni nutre la speranza di sposare un giovane, generoso ma non veramente degno, capace d'impeti buoni ma senza energia, destinato a esser vinto nella lotta della vita. Quell'amore la rende ferma e tenace, ma non ribelle: gli anni passano, e sotto, quasi direi, agli occhi nostri la gracile e gentile fanciulla viene perdendo a una a una le sue grazie, le sue speranze, la sua gioia. Eccola oramai, vecchia zitella, « spersonita, con gli occhi neri in cui muore lo splendore dello sguardo, colle manine che prendono il colore della cera ». Morta la madre, e poi il padre al quale ella ha fatto per alcuni anni da infermiera, lontano il fratello con la propria famiglia, maritata una delle sorelle, l'altra maestra in un villaggio remoto, — Teresa è rimasta sola, quando le giunge la notizia che l'uomo che

essa così a lungo ha amato, giace infermo, povero, solo, abbandonato, come lei: risolutamente, incurante dei giudizî altrui, accorre presso quell'uomo. Anna, della *Vecchia casa*, ha protetto, ella sola, dall'ostilità, ha ella sola confortato e incoraggiato un giovinetto, che prende un giorno il suo posto nella vita. Anna, accanto a quel sentimento di protezione, non ha avuto se non solo un altro affetto, la devozione alla memoria del padre morto; e una sola ripugnanza, la sorella, tanto da lei diversa di natura, e che ella sa nata da una colpa della madre. Ed Anna deve assistere, col cuore spezzato, all'amore del giovane da lei protetto e che ella ama quasi senza saperlo, per sua sorella, inconsapevoli entrambi di quella sua chiusa passione. Ma il sogno della fanciulla non è la realtà: non è la realtà nemmeno quando ella è congiunta in matrimonio nel modo più normale. Marta, dell'*Indomani*, è appunto la giovane sposa, che non trova la soddisfazione che aspettava: nonostante la pace domestica che gode, nonostante gli spettacoli che si vede intorno di famiglie in cui la donna è martire o vittima, ella non sa rassegnarsi. Suo marito non è cattivo, non è dissoluto, non è disamorato: ha avuto, prima del matrimonio, amori di varia qualità, ed ora vuol vivere placidamente tra le cure e l'affetto della moglie, la compagnia degli amici, le occupazioni degli affari. Ma nella vita che il marito le ha composto, manca quel calore di passione, che Marta aveva sognato. E quel calore di passione esiste pure al mondo: a lei balena d'un tratto realtà in una casa di contadini, dove le accade di soffermarsi, al sopraggiungere di un giovinotto che leva tra le braccia e bacia la sposa arrossente di pudore. Marta avrà pace nella maternità, dove la realtà risponde sempre al sogno, perchè la donna tutto dà e non chiede. E chi non si rassegna, chi apre la sua anima al fascino dell'ebbrezza, si trova presto nella trista compagnia della colpa. E della colpa, Valeria, la protagonista di *Addio!*, si punisce da sè, ella che ha amato e altamente stima suo

marito; ella, che è stata severa per le donne che peccano; e che tuttavia, ripugnante, fuggente, è stata afferrata dalla passione colpevole, come da un fato. « Dedico questo libro alle donne oneste », scrisse l'autrice nella prefazione di questo romanzo col quale si fece per la prima volta conoscere dai lettori italiani. — Il fato? l'irresistibile? la libertà del sentimento? « Il cuore si appassiona, la fantasia vola, il cervello crea dei ragionamenti, la lingua azzecca delle frasi — e poi? La verità, la giustizia ci vengono dalla coscienza ». E la verità e la coscienza ci dicono che tutta la civiltà umana è lotta contro codesta libertà selvaggia, lotta per conquistare ben più alta libertà. « Se l'amore fosse libero, questa libertà dovrebbe far accettare l'adulterio; e se si accetta l'adulterio, dov'è la ragione per respingere il furto? ». Valeria si lega con una promessa di fedeltà al marito morente, ed amata e riamante pone tra sè e la sua passione di mezzo il mare, partendo per lontano paese. Laura, del *Castigo*, è punita da Dio, che le fa morire la figliuola, nata dalla colpa, la figliuola che è per lei tutto, gliela fa morire della malattia ereditata dal padre illegittimo. Lilia, di *Una passione*, è una donna fuori la legge comune, nata in un ambiente corrotto, eppur naturalmente generosa, spontaneamente rivolta verso ciò che è nobile e puro. Trascorsi alcuni mesi in cieco oblio col giovane che ama, e che l'ama con tutta la foga di un primo amore, travolti entrambi nel turbine, ella trova in sè la forza di troncare quell'amore non esaurito, e che, appunto perchè non esaurito, conseguirà veramente il suo fine: lascerà qualche traccia di sè, produrrà qualche cosa. « Noi avremmo cessato di amarci un giorno forse maledicendoci. Invece ci separeremo con tanto desiderio ancora: tu metterai il nostro amore nelle tue opere future, e ciò che era destinato a perire vivrà nei secoli ». Più nobile ancora di Lilia, Miriam, dell'*Amuleto*, resiste a colui che ama, e al quale ella deve una vita spirituale, che prima le era ignota, una

forza che ora adopera a pro di lui stesso. Ma come è terribile la rinunzia! quanto le costano le poche parole che risponde a Pietro, il quale le sta innanzi e le pone una domanda, pronti a cadere l'una nelle braccia dell'altro! « Misurai tutti i confini della tentazione, ne vidi la profonda dolcezza, sentii salire a me da oscurità ancora inesplorate inauditi fantasmi di ebbrezza e di passione. Una sola parola che pronunciassi, ed egli era mio — lo sentivo, — tutto mio in quella solitudine beata, lungi dal mondo, nella primavera che rinasceva, nel mio cuore che si era aperto all'amore, che tremava e palpitava sotto il suo sguardo e nella visione della sua carezza. Tutto si sarebbe rinnovato: le soavi sere, i colloqui confidenti, l'abbandono dell'anima, la gioia di vivere insieme.... Era così violento il desiderio, che ne tremavo. Ma che cosa ne vedeva egli? Col capo chino sul mio ricamo, tentavo di contarne i punti e, solo dopo averli contati, risposi: — Fareste male. Le vie del sogno sono molte, quella della vita è una sola. Dovete ammogliarvi ». Quest'amore, che sorpassa i confini del senso in Lilia, che diventa sacrificio morale in Miriam, nell'anima della donna, che scrive le sue confessioni in *Anima sola*, cerca invano il suo oggetto, tanto ogni oggetto, ogni persona, ogni fatto esterno sembra impicciolirlo, e si esalta nella solitudine. Che cosa importa che si sia o no ricambiati? Ciò che importa è amare e sentirsi eguali. Che cosa importa il singolo, l'individuo? La fedeltà, forma elevata dell'amor terreno, il cui simbolo è il cane accovacciato, cede all'aspirazione del grande amore, che è di salire verso un tipo sempre più perfetto: *de claritate in claritatem*. Quale meschinità la gelosia, che contende un uomo a una misera donna? Il grande amore vuol contendere il suo oggetto all'eternità. A lui basta un'anima che gli risponda anche alla distanza di secoli. — Ma l'amore, in tutte le sue forme, è forza incoercibile di vita. Guai a coloro che per egoismo si studiano di sfuggirgli! Guai a Lydia,

che ha preso per sua divisa: «divertirsi», e scherza follemente con gli uomini e con l'amore, finchè il suo scherzo diventa una maschera abitudinaria dietro la quale c'è il ghigno del dolore: il dolore del non vivere, la domanda: che cosa si è venuti a fare al mondo?; e quando, troppo tardi, si cede all'amore, in luogo di esso si urta nell'inganno e nella morte! *(Lydia)*. Guai a Senio, che ha voluto esser forte, vivere indipendente, muoversi nella vita col cuore sgombro dagli affetti che turbano e preparano la strada al dolore; e ha negletto l'amore ingenuo di una fanciulla, si è sottratto a quello di una nobile donna: egli cade alfine sotto il dominio di una femmina volgare, che lo domina con l'astuzia e con l'abitudine, e si fa sposare *(Senio)*. Nella leggenda intitolata *Nel sogno*, è ancora una volta il riconoscimento dell'incoercibile potere delle forze naturali, che possiamo vincere o, meglio, indirizzare, solo col conoscerle e tenerne in conto l'importanza. Maria e Mària, le due bambine raccolte dall'eremita ed allevate lungi dagli uomini, sulla montagna, in completa innocenza, senza sospetto del male, si trovano a un tratto di fronte al male: Mària sedotta e avvinta come già la mitica Eva, e divenuta menzognera e fuggitiva, donna perduta; Maria, ferita a morte da ciò che è venuta a conoscere solo attraverso la sorte della sorella. «Padre, quando mi rivelasti il bene (dice all'eremita), dovevi insegnarmi che esiste il male. Anche tu mi hai ingannata». E l'asceta china la testa, sotto il peso del suo errore: il male non si sfugge, non si circuisce: si affronta; Dio è dappertutto difensore e punitore.

Questo raggruppamento che io ho fatto dei principali lavori d'arte di Neera non risponde a un disegno dell'autrice. Ella non procede per disegni preconcetti di tesi da esemplificare, ma per impressioni di vita, che si sforza di tradurre. I suoi romanzi non sono costruzioni concettuali: i suoi personaggi non badano a edificare con l'esemplarità delle loro azioni: vivono. Nessuno di essi potrebbe essere

canonizzato come santo, perchè nessuno è esente da peccati, almeno di sogni e desiderî: nessuno si muove in una atmosfera di pura spiritualità: perfino la soave Teresa è agitata da irrequiete brame fisiologiche e abbattuta da convulsioni isteriche. Quel non so che di zuccheroso dei personaggi che vogliono far da protagonisti nei racconti morali, manca affatto alle creature di Neera: varie tra loro, varie in loro stesse, e attorniate da una folla varia di personaggi minori: il nobile marito di Valeria non è quello prosaico di Marta, o l'altro, austero nel suo chiuso dolore, di Laura; la madre di Teresa, immagine di ciò che la figlia diventerà, non è la madre di Lydia, indolente e indifferente, o quella di Marta, che ha, nel suo calmo atteggiamento, tanta esperienza e filosofia della vita. Si possono scoprire affinità, come tra Lydia e Senio, tra la Costanza Jeronima (in *Lydia*) e la donna che si confessa in *Anima sola*, tra le figure di sorelle e di zie e di zii, bisbetici, ruvidi, affettuosi, che compaiono nella *Regaldina*, in *Senio*, in *Una passione*; la qual cosa mostra bensì la costanza degl'ideali e delle fonti d'ispirazione dell'autrice, ma non mai la freddezza costruttrice.

« Non preoccupatevi del metodo. Aprite il vostro cuore come gli antichi esponevano le arpe eolie al cozzo dei venti e lasciatelo cantare, lasciatelo gridare »: così si fa consigliare la donna di *Anima sola*. E tale può dirsi che sia l'arte di Neera, nel suo valore come nella sua debolezza. L'arpa eolia, in balìa dei venti, canta, ma talvolta scricchia e sibila. Nei suoi molti volumi, è difficile trovarne alcuno che sia artificioso o errato nel disegno. Uno dei pochi casi di sbaglio fondamentale è forse nel racconto *Il castigo*, dove si fa intervenire quasi l'opera punitrice di un Dio, la cui immagine è poi assente dal romanzo, come, nella sua crudeltà di Dio vendicatore, da tutta la cerchia spirituale di Neera. Negli altri casi, l'idea fondamentale è schiettamente e fortemente sentita: lo svolgimento nasce non da vaghezza e

capriccio di novellatrice, ma da necessità interna. Senonchè, molto spesso, la scrittrice sembra che abbia fretta; la narrazione non procede ritmicamente; di tanto in tanto precipita vertiginosa: si seguono allora pagine e pagine i cui capiversi principiano monotonamente con verbi al tempo passato: « Ella aveva..... », « Incominciava..... », « Pensò..... », « Credette..... », « Accadeva..... » e simili; quasi a indicare la linea di uno svolgimento che dovrebbe essere poi esattamente disegnato, e resta così in abbozzo. Tal'altra volta, alla rappresentazione diretta si sostituisce l'idea della rappresentazione. Così, per chiarire il giudizio con un esempio, quando la piccola innocente Maria, della leggenda *Nel sogno*, si accorge per la prima volta che sua sorella le ha mentito: « il cuor di Maria (scrive l'autrice) si stringeva a questo punto orribilmente. Non conosceva la parola menzogna, ma il fatto sorgeva così inesorabile nella sua memoria e così nudo! Ella non poteva dire: — Mia sorella ha mentito — chè ancora sarebbe stata una scoperta preparata dalla conoscenza del peccato e dall'abitudine di vederlo comune fra gli uomini. No. Ella non sapeva nulla, ella credeva, e improvvisamente non può credere più. Alla luce erano successe le tenebre, senza insegnamento, senza preparazione, precipitata dal cielo nell'abisso ». Questa pagina, così concepita e in quel punto collocata, è una traccia di arte, ma non è arte: c'è l'analisi, manca l'immagine. E la fretta o la negligenza si propaga per tutte le parti dei suoi libri, si sente nel periodare, nella lingua assai scorretta e imprecisa, e cosparsa di vocaboli e frasi che non sono ardimenti, ma vere e proprie trascuranze, perchè usati a casaccio. Certamente, la somma di questi difetti varia da libro a libro: nei più antichi è forse maggiore che non in quelli dell'età matura: in qualcuno, è tanto grave, che, nonostante la forza dell'idea fondamentale e di qualche particolare ben ritratto, l'opera d'arte può dirsi quasi assente, come in *Senio*, in cui un'idea

felice è del tutto sciupata nell'esecuzione: in altri, il difetto si avverte assai meno, come nell'*Indomani* e in *Teresa*, forse il meglio equilibrato e il più accurato di quei romanzi. Nella leggenda *Nel sogno*, appunto perchè è intonata come leggenda, sarebbe stata necessaria ben altra intensità di visione e di stile. In *Lydia*, la scucitura dello stile contrasta con la solida tessitura dell'invenzione. In generale, l'arte di Neera non è di quelle che si giovino dall'essere guardate troppo da vicino e nei particolari: bisogna accoglierne lo spirito animatore, rassegnandosi a non riposar mai l'occhio sul finito. Neera riesce, di solito, meglio nella forma autobiografica, come nel libro giovanile *Addio!*, e nei più recenti *L'amuleto* e *Anima sola*. La forma autobiografica si presta singolarmente alla spontaneità, alquanto impaziente, della sua arte.

Ma in quest'arte, di cui abbiamo accennato i caratteri generali, non ostante le incertezze, nonostante le negligenze, sono tratti assai belli di vivacità e di freschezza: la foga dell'ispirazione fa perdonare l'assenza della finitezza e tollerare la condizione in cui il lettore è messo di dover indovinare e compiere per conto suo. Lydia, la mondana, la civettuola, la volubile Lydia, folleggia al suo solito, quando a un tratto la madre è colpita da paralisi fulminante. Eccola intorno alla madre: « Lydia non aveva mai visto un ammalato, ella stessa non era stata mai ammalata seriamente, il suo pensiero non si era mai posato a contemplare un'infermità, ignorava perfino il nome delle malattie più comuni. Il suo sbigottimento al cospetto della madre priva di sensi, era commovente e comico a un punto. — La chiamava continuamente, prodigandole le cure più inutili, baciandola e scuotendole le mani, interrogando don Leopoldo per sentire da lui che mai poteva essere quel malore improvviso. Sempre in ginocchio, sprofondata nelle pieghe del *péluche* bianco che le si ammucchiava intorno come un zoccolo di neve, ella ergeva il busto,

statuina moderna del dolore, senza cessare di essere elegante: — Avvocato, avvocato, che sarà della mamma mia? ». La madre muore, e sono benissimo resi gli effetti di quella morte su quel temperamento, che non aveva mai sospettato che dolore e morte potessero ferirlo: Lydia rimane atterrita e quasi indignata, « come di cosa ingiusta »; si abbandona alla disperazione, godendo quasi « la voluttà di una sensazione ignorata, mordendo il frutto amaro ma nuovo del dolore ». Proseguendo nel suo programma, nella sua professione di una vita tutta divertimenti, a poco a poco le s'insinua nell'anima la noia, il senso dell'inutilità del suo stare al mondo: « Da tanti anni si guardava nello specchio, da tanti anni riceveva visite e le rendeva, andava a teatro o a passeggio, vedeva sfilare davanti a sè le meraviglie dell'arte e dell'industria; da tanti anni strofinava la sua carne e la sua immaginazione a tutti gli eccitamenti di un godere delicato; motteggiava, civettava, udiva menzogne e mentiva. Era stanca alla fine. Non c'era altro? Niente altro? ». Queste osservazioni fini, queste parole giuste, soprattutto queste mosse spontanee e naturali, s'incontrano quasi a ogni pagina. Miriam, dello *Amuleto*, racconta ciò che accade in lei dopo i primi colloquî col cugino: « Effettivamente mi pareva che fosse zampillata dentro di me una fontanella di gioventù e di vita; me la sentivo sorgere dal cuore, precipitare sui polsi, dilagare sotto la pelle. Mi venivano in mente cose alle quali non avevo mai pensato; mi sorprendevo ad ascoltare nell'aria voci arcane e giulive, quasi un coro di ore felici che mi venisse incontro; ed era tale la mia compenetrazione col mondo invisibile, che avevo qualche volta la sensazione di sentirmi crescere fiori nelle mani, fiori nei capelli ». E ai primi segni dell'amore che attrae i due l'una verso l'altro: « Il giorno dopo, quando egli mi disse: — Non vorreste cantare oggi? — risposi di no, ed egli non insistette; tuttavia il motivo di quella canzone risonava intorno a noi così morbido ed

insistente e tacitamente inteso che pareva una carezza sospesa nell'aria. E ancora nelle sere seguenti, nè io cantai nè egli me ne richiese; ma la canzone stava in mezzo a noi calda e palpitante, come persona viva ».

Anima sola è come un altro aspetto del *Libro di mio figlio*: lo stesso ideale altissimo d'amore, le stesse antipatie e ripugnanze pel volgare e pel brutto. Ciò che in quello era sentenza, riflessione, ragionamento, in questo diviene sentimento o immaginazione. Sono ricordi dei primi palpiti giovanili: « Mi ricordo un giorno de' miei giovani anni — sapete, quegli anni tristi che passai in modo così diverso dalle altre donne — non avevo ancora amato, ma pari alle gemme che inturgidiscono in primavera le cime degli alberi, il mio cuore era gonfio di una passione che non sapeva dove posarsi.... E quando il fuoco della giovinezza scoppiando mio malgrado cercava per ogni via una uscita, invece di venir fuori rientrava. Mi spiego? Crescevo tutta dentro di me ». Sono aspirazioni a una solitudine, che è la più alta comunione con gli uomini: « Non so se ho visto veramente o se ho sognato un tempio gotico eretto nello spazio solitario di una campagna: circondato da boschi, tranquillo e scuro nell'interno, sotto i vetri colorati delle ogive che sembrano accendere un lieve calore nei marmi. Così mi appare spesso l'anima mia; stanca del mondo, della mia vita, de' miei simili, entro in essa e mi riposo. Trovo tutte le sensazioni del tempio: una grande pace, un mistero dolce e solenne, un lieve raggio di malinconia elevata, un sentimento poetico ed una acuta ebbrezza di isolamento. Anche a me scende dalle trasparenze del pensiero una luce calda ed eguale, onde i sepolcri che rinchiudo si animano di un dolce tepore e l'eletto popolo de' miei morti mi circonda, sorgente per me sola dall'eterno oblio ». E sono sguardi profondi gittati entro la genesi e le congiunture dei nostri sentimenti: « L'odio, ecco il grande e nobile sentimento, il sentimento ideale per eccellenza. Non

siete persuaso che Dante e Shakespeare, i due poeti della passione profonda ed oscura, si ispirarono anzitutto all'odio? Ofelia e Beatrice sono emerse da una ecatombe di persone e di cose, che essi hanno odiate; sopra un cumulo di cadaveri odiosamente calpestati evoca il genio le sue più potenti creazioni. L'amore stesso non lo comprendo senza una preparazione di odio. Che valore avrebbe altrimenti? Amare non vuol dire scegliere? e scegliere non vuol dire anteporre uno a molti, uno a tutti?». E intorno all'amore: «Ma perchè si ama? torno a domandarlo. Diciamo: amo la sua bellezza, il suo ingegno, la sua bontà; amo i suoi capelli perchè sono neri, amo la sua voce perchè è soave. E non è vero, e non è niente di tutto ciò. Amo perchè amo. Questa è la formula dell'amore: non ve ne sono altre». E sulla legge suprema: «Non l'ideale cade, se per ideale s'intende togliersi dal proprio bene personale e ammirare spassionatamente il bene che esiste fuori di noi: sentirsi felici per questo solo che il bene esiste». Questi voli di pensieri e di affetti tengono della lirica, e tentano infatti, in qualche pagina del libro, di prendere persino forma metrica.

Mente solida, anima calda di calore non fittizio, Neera s'impadronisce di noi con la ferma serietà del suo spirito. Questa serietà è insieme la forza migliore della sua arte, assai spesso imperfetta, ma, nella sua imperfezione, non mai frivola o vuota.

1904.

XLVIII

RENATO FUCINI — GIACINTO GALLINA

I

L'arte di Renato Fucini, nel suo àmbito non largo, è affatto libera da quegli sforzi ambiziosi e da quelle imitazioni letterarie, che si vedono spesso anche in artisti grandi, giungenti solo attraverso codesti errori all'opera sincera e geniale.

Intorno al 1870 incontrarono grande favore in Firenze i sonetti in vernacolo pisano, che verseggiava un giovane ingegnere, tra una e altra faccenda della sua professione, rinchiudendo in quei brevi componimenti scenette comiche e ridicole, e talvolta anche pietose. Quei sonetti erano recitati nei salotti, giravano manoscritti, comparivano qua e là nei giornali: il giovane ingegnere, ch'era il Fucini, fu presto simpaticamente noto e assai festeggiato. Non si trattava per altro di una semplice fortuna di società, come spesso vediamo ottenerne da epigrammisti, caricaturisti, compilatori di giornali umoristici, narratori di aneddoti arguti: cultori di un'arte occasionale, tenue e fuggevole, che la vita ogni giorno produce e divora. Se quei sonetti indulgevano di frequente al desiderio di eccitare una facile risata col riprodurre spropositi e cretinerie, erano poi sempre artisticamente atteggiati e lavorati con cura; e molti di essi davano compiute rappresentazioni satiriche, come quelli sui

giurati e sulla guardia nazionale (due allora recenti istituzioni, la seconda delle quali fu presto seppellita nel ridicolo). E vi si notavano motivi più gravi: le miserie del popolino, la madre che è riuscita col suo lavoro a nutrire il figlioletto, lei digiuna; il padre che, tremante di freddo, si toglie la giacca per coprirne il figlio che ha freddo; la morte di un bimbo; l'orfanello che aspetta invano la madre; la dura sorte dei lavoratori, come nel dialogo tra il maestro e il manovale:

> Campà, si 'ampa, nun lo nego, è vero;
> ma che vita è la nostra?... ah! mondo 'ngiusto!
> ci hai trattato da cani... acqua e pan nero.

Negli anni dipoi, il Fucini alla prima corona di cento sonetti ne aggiunse altri in dialetto e in lingua italiana. Ma non cedette mai alla tentazione di far della sua felice attitudine una professione o un mestiere. I nuovi sonetti nacquero come i primi, senza proposito deliberato, secondo le occasioni suggerivano.

Un saggio di sonetto comico può essere *Il dramma di ier sera*, in cui una donna della piccola borghesia espone le impressioni da lei provate al teatro:

VERDIANA. Se ci siam divertite? da impazzare!
Una cosa, mio dio... c'è l'ultim'atto,
quando *lui* trova *lei*... creda un affare...
BEPPA. Su, su, mi dica... o in che consiste il fatto?
VERDIANA. A un bel circa è così: *Lui* va per mare,
ma invece finge, e torna tutt'a un tratto,
e scopre che *quell'altro*, a quanto pare...
Lei gli avesse già dato il su' ritratto.
Allora *Lui* che fa? Va dal su' zio,
senza cappello... Immagini che scena!
e dice: O morto *lui*, o morto *io*.
Lei che risà ogni cosa, dalla pena
viene con un vestito come 'l mio,
ma che bellezza... nero! e s'avvelena.

C'è qui il caos d'impressioni, che un animo incolto e grossolano raccoglie da uno spettacolo artistico. Del dramma non è restato in mente altro che la materialità del fatto, con la sporgenza di alcuni particolari infimi trasportati in primo piano: la mancanza del cappello, la foggia del vestito. Le commozioni sono ineffabili: «Se ci siam divertite? da impazzare!»; «Creda, un affare!»; ma interrotte da riflessioni prosaiche: un vestito «come il mio», o da non meno prosaici sentimenti di cupidigia femminile: «ma che bellezza... nero!». E tutto è in tono perfetto di chiacchiera, senza stento e senza pesantezza.

Dopo il sonetto comico, si oda la lamentela di un vecchio, che descrive tristamente la sua decadenza fisica e il successivo ritrarsi da lui di ogni forma di operosità e vitalità:

FIORE. Maso, come vi va?
MASO. Va male, Fiore.
Con settanta 'nvernate 'n sur groppone,
bisogna propio ringrazià 'er Signore
se 'un s'è già dato 'r tuffo 'n der fognone.
E sarebbe la meglio 'n sur mi' onore!
Tanto 'n der mondo o che ci fo, 'r coglione?
Nun c'è appetito: 'un si va più 'n amore...
Guardami; ho freddo, e sèmo ar solleone.
Gioavo a scopa: anco 'vella è finita,
doppo che la mi' povera vecchietta
se n'andiede anco lei 'n dell'artra vita...
Cosa si fa? leggèmo la gazzetta:
ma bè! colla mi vista 'ndebolita,
anco 'vella bisogna che la smetta.

Queste erano le due corde che sonavano poeticamente nell'animo del Fucini: il sorriso e la pietà; un sorriso, che non si esagerava nella buffoneria; una pietà, che non si dilatava e falsificava nel tono piagnoloso e nell'enfasi. L'amore non

vi aveva nessuna parte, o quasi. Ce n'è appena un lampo, e di assai gentilezza, nel sonetto che comincia:

> Chi ve l'ha fatti 've' bell'occhi neri,
> 'n dovè di 'asa c'è tornato amore?
> Da quelli vi si legge 'n der pensieri,
> e vi si 'onta 'battiti del core.
> Quando vi vedo che l'avete seri,
> anco' minuti mi diventan ore...
> Oh! mostrateli allegri ar vostro Neri,
> se 'un lo volete morto di dolore...

In séguito, il Fucini abbandonò la forma del sonetto, che sembra non lo contentasse più, o gli riuscisse insufficiente a ritrarre le sue impressioni. E preferì la forma più sciolta e larga della prosa, ripresentandosi al pubblico come novellatore nelle due raccolte: *Le veglie di Neri* e *All'aria aperta*. Queste raccolte dànno l'opera della maturità del suo ingegno.

La materia è in parte nuova: il Fucini, frattanto, da ingegnere vivente in città si era mutato in ispettore scolastico, che andava in giro a visitare le scuole rurali e aveva occasione di osservare la vita delle campagne e dei paeselli. Ma risuonano in essi le stesse due corde, che abbiamo notato di sopra; e talvolta sono ripresi qua e là gli stessi motivi artistici, come può vedersi raffrontando, per esempio, *Un vero amio*, dei cento sonetti, con *Dolci ricordi* (delle *Veglie*), o *Er gioo der ponte* con *Temperamenti sani* (di *All'aria aperta*). Soprattutto vi si serba quel carattere di arte non letteraria, schietta e immediata, distillata dalla vita come goccia d'acqua pura dal cavo della roccia. E hanno una forma sobria e tagliente, che si direbbe ancora sottoposta alla disciplina del sonetto.

Racconti come *La scampagnata*, *La fatta*, *Passaggio memorabile*, *La fonte di Pietrarsa*, *La visita del Prefetto*, sono meraviglie di rappresentazione festevole della vita pettegola

e meschina dei paeselli. Il riso scoppia dalle cose stesse, non dai comenti o dai motti del narratore. Ma i bozzetti *Vanno in Maremma*, *Tornan di Maremma*, *Fiorella*, *Lucia*, *Dolci ricordi*, *La giacchetta rivoltata*, *Il castagno della casetta* e altri ancora, che si aggirano tra spettacoli di tristezza e di dolore, non sono inferiori ai primi: hanno il medesimo vigore, sebbene di diversa e più profonda origine. C'è nelle pagine del Fucini qualcosa di semplice e di virile, nel riso come nel pianto: una certa sprezzatura nel modo di narrare, come di uomo di poche parole, che, parlando tra amici, si abbandona talvolta al ricordo di casi che gli sono accaduti o ai quali ha assistito, e si trova condotto alla commozione senza averla cercata, e, giuntovi, non v'insiste sopra, ma si arresta e tace. — Giova di ciò dare qualche esempio, richiamando un paio dei bozzetti testè mentovati.

Tornan di Maremma: il narratore prende a raccontare come un giorno, in una delle sue escursioni, capitasse in un'osteria alle falde di una montagna; dove, appena entrato, gli dettero all'occhio due pastori attempati, che aspettavano con certa aria d'impazienza e di sgomento; e sembravano non trovare requie, e si asciugavano il sudore della faccia senza che facesse caldo, sospiravano forte e barattavano tra loro occhiate dolorose e pochi monosillabi, senza levar mai gli occhi dalla via che si stendeva innanzi alla porta. Scambiati i saluti e ordinata la colazione, l'ostessa, di parola in parola, lo informa intorno al caso di quei due. Il figliuolo d'uno di essi, fidanzato alla figliuola dell'altro, era andato a lavorare in Maremma per raggranellare qualche soldo e metter su casa. Intanto, la ragazza si era ammalata; e il giovane, avutane notizia, aveva scritto annunziando il suo prossimo ritorno e confermando il suo affetto, soggiungendo insieme che, in caso di disgrazia, l'avessero avvertito, perchè egli non sarebbe più tornato al paese. La ragazza aveva migliorato e sembrava fuori pericolo; senonchè, appena

inviata la lettera che richiamava il fidanzato, la malattia aveva avuto una violenta ripresa e la ragazza era morta. Ora i due vecchi, i due padri, erano scesi a mezza strada per incontrare il giovane e prepararlo al terribile caso. — Le figure di quei due vecchi aspettanti sono, a questo modo, illuminate in tutta la loro dolorosa significazione. Ma il racconto non mette capo all'incontro col giovane, alle smanie, ai gridi, ai deliquî, e a simili effetti ai quali sarebbe corso subito un artista mediocre. Ecco, si sentono da lontano i campanacci delle pecore: i due vecchi si fanno animo l'uno con l'altro, e s'avviano per la strada penosamente. Dopo qualche minuto, uno dei vecchi ripassa correndo a balzelloni, gesticolando con le mani all'aria come un demente; e subito dietro lui, l'altro, anche correndo e chiamando. Che cosa era accaduto? Il giovinotto, impaziente di rivedere la sua ragazza, alla prima scorciatoia, per anticipare di un paio d'ore l'arrivo a casa, aveva lasciato i compagni ed era sparito pei viottoli, deludendo inconsapevolmente le precauzioni prese dai suoi cari. «Passarono le pecore quasi a corsa stimolate dalle grida e dalle vergate degli uomini, i quali, sgomenti dell'accaduto, senza sapere che nella bottega v'era un boccone preparato anche per loro, tirarono innanzi mandando fischi e sassate alle pigre: passarono i somari legati a fila per le cavezze, sballottando fra sacchi e corbelli una donna e due ragazzi che li cavalcavano: passò il nuvolo di polvere sollevato da questa truppa tumultuosa, si allontanò adagio adagio il tintinnio dei campanacci, e dopo un poco si perse per le forre del monte anche la voce di Marcello, che sempre più fioca e dolente chiamava: — Gian Luca, Gian Luca».

Dolci ricordi: è un aneddoto raccontato da un uomo già maturo, come esempio del modo di educazione che aveva adoperato con lui suo padre, un povero medico di un comunello di montagna, che guadagnava poche lire al giorno

e con molti stenti aveva mandato il figlio a studiare all'Università. Il giovane, tornato a Pisa dopo le vacanze, in una sola sera, trovandosi in compagnia di amici, perde al gioco tutto il danaro che il padre gli aveva dato per un mese. Non sapendo come cavarsela, si risolve a fare una gita a casa, disposto a confessare il fallo commesso, a sopportare i rimproveri e magari gli scapaccioni, e finirla. Si fa coraggio, si atteggia anzi a una certa disinvoltura, e prende il treno. « Ma quando vidi spuntare fra i boschi la torre del mio paesello, e poi il tetto della mia casa e il fumo che usciva dalla torretta del suo camino, la baldanza mi cadde e sentii le gambe che mi tremavano ». A casa non trova il padre, e si confida con la povera madre, che resta sgomenta dell'accaduto, ma promette di farsi intermediaria. Il padre, al ritorno, informato, non rimprovera il giovane, anzi non fa nessuna allusione alla cosa. Gli rivolge poche parole nel tono abituale e quasi con amorevolezza; e, nell'andare a letto, lo avverte che lo sveglierà di buon'ora, quando egli stesso dovrà mettersi in giro per le sue faccende, affinchè possa ripartire col primo treno. La mattina, alle cinque, il giovane è destato: è buio, freddo, soffia vento e nevica forte; la madre gli dice che il padre lo attende in istrada:

Corsi sulla porta e alla luce della lanterna con la quale il servitore ci faceva lume, vidi, lì davanti, mio padre già a cavallo, immobile, rinvoltato nel suo largo mantello carico di neve.

— Tieni, — mi disse, parlando e affondandomi ad ogni parola un solco nell'anima. — Prendi.... ora è roba tua... Ma prima di spenderli... guardami! — e mi fulminò con un'occhiata fiera e malinconica. — Prima di spenderli, ricòrdati come tuo padre li guadagna.

Una spronata, uno sfaglio e si allontanò a capo basso nel buio, tra la neve e il vento che turbinava.

La penosa serietà della vita ha preso qui una forma plastica; come, nel bozzetto precedente, l'irrefrenabile passione

e desiderio dell'innamorato verso la sua donna e lo strazio di coloro che sanno che è morta. L'uomo a cavallo, avvolto nel tabarro carico di neve, nel buio mattino d'inverno; il giovane che, inconsapevole della sventura che l'ha colpito, si arrampica a furia pei viottoli della montagna, ansioso di rivedere la fidanzata; i due vecchi, che gli tengono dietro come dementi, gridando, per arrestarlo; — sono immagini nelle quali vengono a condensarsi intere serie di affetti e di pensieri, e che pure non dànno a vedere nessuno sforzo di ricerca e nessun'ombra d'intenzioni.

II

Con Giacinto Gallina siamo portati a un tipo affatto diverso di arte. Chi ama le opere letterarie chiare ed equilibrate, dal contenuto buono, grazioso e simpatico, e non cerca troppo a fondo, non può non restare assai soddisfatto dalle commedie veneziane del Gallina.

Sono commedie che celebrano costantemente l'affettuosa tenerezza, il sacrificio di sè agli altri, la vita modesta, la rigida moralità. Vi compaiono vecchi popolani dalla vita laboriosa e intemerata, rispettosi verso i padroni, dignitosi verso sè stessi, sentimentalmente devoti al passato; per lo più gondolieri come Momolo del *Moroso de la nona* e dei *Teleri veci*, o Pietro Grossi di *Serenissima*. Vi compaiono bravi giovinotti, che sono quei vecchi stessi rinati e appena esteriormente modificati dalle condizioni della vita moderna; fanciulle innamorate e solidamente oneste, angeli delle famiglie e tenere non meno verso i genitori e i nonni che verso i loro promessi sposi, le Mariete, le Giuliete, le Lise, le Adeli; burberi, che sembrano fermi nell'avversione e nell'odio e sono divisi soltanto da malintesi e da puntigli. Non c'è gente profondamente cattiva: solo di rado vi s'incontra qualche

scioperato, qualche pettegolo, qualche interessato. Gli altri sono traviati di occasione, che hanno in fondo all'anima un tesoro di sentimenti sani, che non è difficile risvegliare. E perciò i traviati si ravvedono presto e compiutamente, come Gigi della *Chitara del papà*, Andrea della *Mama non mor mai*, Marco degli *Oci del cuor*, Angelo di *Mia fia*, tutta la famiglia della *Zente refada*; i burberi, come i due fratelli delle *Serve al pozzo*, si riconciliano, la virtù delle Mariete è premiata, l'onestà dei Momolo e dei Serenissima rifulge nella sua piena forza e nel suo adamantino splendore. Su tutte quelle scene di vita domina Venezia, la Venezia del Canal grande, delle gondole e dei colombi di piazza San Marco, — che è, come la Napoli del Vesuvio, di Santa Lucia e delle canzoni di Piedigrotta, immagine notissima e sempre attraente. E i personaggi cinguettano in quel dolce dialetto che ogni italiano colto considera come suo, da quando, fanciullo, l'ha appreso nella lettura del Goldoni. Che cosa si desidera di più? Il Gallina rispettava e conosceva il suo mestiere; non tirava giù i suoi lavori a furia, ma li studiava e svolgeva sapientemente, senza sconcertare i lettori con le oscurità, senza infastidire con le ripetizioni, senza turbare con le disuguaglianze. È tutto liscio e luminoso, senza scabrezze e senza ombre, come certi quadri aneddotici, sentimentali o arguti, che conquistano subito il favore del pubblico e che l'incisione riproduce a migliaia nelle riviste per famiglie.

Per queste sue qualità il Gallina è stato paragonato e messo sopra al Goldoni; in lui (scrisse il Fogazzaro) era rivissuto il genio di Carlo Goldoni, ma « con intendimenti più alti ». I quali « intendimenti più alti » sono poi la parola decorosa, che copre, a mio senso, l'effettiva inferiorità del Gallina. Giacchè, con tutto il rispetto che questi merita, e nonostante tutte le virtù secondarie che sono profuse nei suoi lavori, bisogna riconoscere che il genere d'arte che egli venne coltivando, ha qualcosa di falso. Non è, di certo, la

grossolana falsità che si trova nei retori e negli insipienti; è una falsità sottile: ma tale, nondimeno, che toglie alle figure da lui immaginate quell'intimo fascino delle creature che ci fanno sognare e diventano parte di noi stessi.

Leggendo i volumi del suo teatro veneziano, non si riesce a scacciare un'impressione, che, formolata, può forse sembrare stravagante, e tuttavia è affatto naturale. Quei suoi personaggi recitano la commedia: la recitano assai bene, tanto che bisogna battere le mani, ma recitano. Si sente subito sin dalle prime battute che i suoi cattivi e i suoi irosi non fanno sul serio, che i suoi galantuomini calunniati saranno riconosciuti e premiati, che le sue buone ragazze sposeranno, a dispetto di tutti gli ostacoli, i loro buoni innamorati.

I sentimenti si manifestano in essi, per così dire, non già sinteticamente, ma analiticamente, come accade appunto nei personaggi costruiti a pezzo a pezzo. — La vecchia nonna Rosa (nel *Moroso de la nona*) deve essere, a cagione delle strettezze in cui si dibatte la sua famiglia, inviata al ricovero dei vecchi: ella medesima chiede questo provvedimento, mostra di non averne nessun dispiacere, di andare contenta al ricovero; ma nel segreto le si spezza il cuore, pensando di dover lasciare i suoi cari e la casa nella quale ha trascorso tutta la vita. Il Gallina ha preso questi due ordini di sentimenti: l'intima angoscia, e il proponimento di non dimostrarla e di mostrarsi anzi serena e lieta; e li ha disposti alternandoli, come una serie di strisce di due colori. Così Rosa parla alla nipote Marieta:

Ben, sì, povareta, te dirò tutto! Anca mi sa, me se struca el cuor pensando de doverme serar là drento. So sempre stada aveza ala libertà, a movarme per la mia casa, a tendar ala mia famegia, e quando vedarò el sol per le feriae, co vestirò quel abito scuro, co respirarò quel aria serada, in mezo a tante altre vechie, sento che no podarò resister e... *(vedendo che Marieta piange)* Ma no, ma no, pensarò sempre a ti, a to papà, a to

fradelo e vivarò per vualtri. E po (*fingendo allegria*) una volta al mese me darà una zornada de libertà. Lo so, me so informada, sastu! Ti vegnarà a levarme col papà, me chiaparò in mezo de vualtri do, vegnaremo a casa, staremo tuto el zorno insieme (*quasi piangendo*) e che festa, che alegria, quel zorno! (*vincendosi*) E po, varda, qualche zorno ti te farà condur soto i mii balconi, mi vegnarò ala feriada, se diremo tante cosse coi ochi come do morosi, e co ti andarà via, mi pregarò el Signor per ti che ti xe el mio cuor, el mio sangue, la mia vita! (*Dà in un pianto dirotto — Così Marieta — Pausa — Poi con passaggio marcato:*) Ma no, mata, no pianger. Via, varda, mi no pianzo altro... rido... ah! ah! Sughite quele lagrimete... (*con furberia*) piangendo se deventa vechi più presto e bruti... e no se pol piaser più...

Discorsi, come questi, sono « pezzi di bravura » per attrice; ma, ammirata la bravura, si rimane un po' freddi perchè si rimane un po' vuoti. Similmente (nella *Chitara del papà*) il povero Checo, che rende bene per male, invece d'impietosire noi, s'impietosisce su sè stesso:

Mi, cossa sogio? So un povaro giopo, un bon da gnente!.... Si, xe vero, gavevo una morosa, e ghe voleva ben, gaveva messo in ela tute le mie speranze... Gaveva un amigo che me gera come fradelo... che gaveva tuta la mia confidenza... ma morosa e amigo i me la ga fata... i se la ga mocada. — E mi, cossa doveva far? Una tragedia? Oh! so nato per rider mi... e co' go trovà la mugier e la fia dell'amigo sole, abandonae, go verto la mia casa, so deventà el so paladin, e so... ah! ah! (*vorrebbe ridere e scoppia n pianto dirotto*).

In *Serenissima*, nella scena capitale, il vecchio Pietro Grossi rifiuta le ventimila lire che, con ingegnoso pretesto, una ricca signora vuol fargli accettare, per rifarlo in qualche modo del danno recatogli da un suo nipote, il quale aveva sedotto la nipote del vecchio. Il rifiuto è condotto così: l'offerta obbrobriosa gli è recata dal nobiluomo Vidal, il figlio caduto in povertà del suo antico padrone, brav'uomo, che i

sentimenti della povertà di fronte alla ricchezza hanno per un momento abbagliato, tanto da fargli sembrare una bella azione e un componimento decoroso quello proposto dalla signora:

El senta, nobilomo. I so povari veci, co i gaveva qualcossa che li frastornava, i se degnava de confidarse co mi, perchè alora el barcarol onorato gera l'amigo de la famegia; so pare, bonanema, diseva che qualche volta un mi consegio ga sparagnà de farghe far qualche sproposito. Ben, adesso so mi che go bisogno de un consegio dal mio paron. El fassa finta dunque che mi sia sempre al so servizio, che siemo in palazzo e che venga a dirghe: — Ecelenza, el sa che go una nessa che... s'ha scordà de che famegia che la gera; custia xe tornada a casa, e la famegia del so moroso, per saldar i conti, me vol dar vintimila lire... col pretesto de comprar una roba che val pochi soldi. El pretesto xe decoroso, e l'oferta xe splendida, perchè qualche altro se l'avaria cavada co manco: (*con ira repressa*) ma mi voria veder mia nessa, so sorela, e quanti go de più cari, a crepar de fame prima de tocar uno di quei soldi. (*cambiando tono, con umiltà*) Peraltro vogio sentir anca el so parer, Selenza, e s'el me dise che posso asetar l'oferta... mi l'ubidirò... Cossa me respondaria So Selenza Momolo Vidal?

Al quale argomento *ad hominem*, il nobiluomo, confuso e pentito, non può se non porgere la mano al gondoliere e chiedergli perdono della sua irriflessione, tributandogli insieme la dovuta ammirazione.

Questo modo di trattare gli affetti, che riesce di necessità alquanto frivolo, per ciò stesso s'intona meglio nelle commedie del Gallina che sono d'indole più leggera e scherzosa, come in *Mia fia* o in *Zente refada*. In quest'ultima, Tonin si trova alle prese con Momolo e con Zanze, i genitori della ragazza che egli ama, *zente refada*, che, per essere stati arricchiti da un'eredità, hanno vagheggiato per la loro figliuola un marito di più alta condizione; e già cominciano a raccogliere i danni e le beffe delle loro goffe pretese. Ma non si

sono ancora dati per vinti: Zanze, la madre, a dir vero, non è stata mai ben persuasa della ragionevolezza dei nuovi ideali del marito; ma è dominata dal suo uomo e gli fa eco. « *Mi ghe voleva ben ala Nina* — dice loro il giovane — *prima di andar per mar, e so andà per farme una posizion* »:

MOMOLO. }
ZANZE. } (*prorompendo*) Ti ghe volevi ben ala Nina?

TON. Ghe volevo ben ala Nina; che mal ghe xe?

ZANZE. Ah! Che mal ghe xe?

MOM. El domanda che mal ghe xe!

TON. Sì, me lo diga.

ZANZE. Ghe xe de mal... (*non sa che dire*) Ben, metemo che no ghe fusse gnente de mal; co ti xe tornà e ti la ga trovada promessa, ti dovevi alontanarte.

MOM. Brava, sicuro: alontanarte.

TON. Mi capiva che la Nina no podeva averme scordà e voleva assicurarme se la gavaria sposà Carlo per amor o per vanità. Che mal ghe xe?

ZANZE. (*c. s.*) Ah! Che mal ghe xe?

MOM. (*c. s.*) Che mal ghe xe!

ZANZE. Ghe xe de mal... (*c. s.*) Infatti ti dovevi almanco dirnelo subito.

TON. Lori cole so idee nove... i me gavaria dito un bel de no. Go volesto farghe la proposta del bastimento, per far un primo passo, e se el me gavesse dito de sì, gavaria confidà a ela el mio amor per la Nina; gavaressimo mandà a spasso el Cavalier; gavaressimo unito i nostri interessi; e, se anca no go un titolo, nè un stema, gavaria fato felice so fia. Che mal ghe xe in tuto questo?

ZANZE. Ghe xe... ghe xe.... che no ti ga una posizion, ti xe un povaro diavolo... xe vero che i soldi li gavemo nualtri e xe l'istesso. Ti xe tropo zovene... xe vero che ti ga i ani de sior Carlo... Ti xe rustego, tuto fogo... xe vero che el cuor... (*pausa lunga*) Ah! Ah! Ah! (*con passaggio comico*). Sastu che semo dei bei tipi? Ah! Ah! Ah! Me fa un certo efeto a pensar che ti sii inamorà de la Nina... Te go visto a nascer e

ti me par sempre un bambin... E invece... Ma sì, ma sì; go zurà a to mare che faria le so veci e dunque sposa mia fia, cussì deventarò to mama dasseno.

Quella commedia, quei personaggi sono caricature; e perciò quest'autoliquidazione del loro falso ideale, che si compie ritmicamente, con quell': «*Ah! che mal ghe xe?*», tre volte messo innanzi e tre volte rimangiato, e col delizioso scoppio e conversione finale, si svolge in modo eccellente. Zanze foggia inconsapevolmente una serie di epigrammi contro sè stessa; finchè, rischiarata a un tratto dal buon cuore e dal buon senso, s'accorge che si applicano per l'appunto a lei, e la commedia si risolve.

La superficialità dei personaggi serî del Gallina fa sì che essi nel suo teatro si atteggino quasi tipi fissi: i suoi vecchi gondolieri, le sue fanciulle, i suoi giovinotti si confondono di solito tra loro, sembrano tutti gli stessi. I tipi fissi non furono distrutti definitivamente dal Goldoni, che si liberò di quelli che si trovò innanzi: essi si formano daccapo, ogni volta che un artista lavora di maniera. E, a proposito del Goldoni, la lode fatta al Gallina di avere ripigliata la tradizione goldoniana (quella tradizione goldoniana, che non si sa perchè si dovrebbe ripigliare, o che cosa significhi ripigliarla) non nasconde anch'essa un difetto del Gallina, cioè l'aver egli lavorato di reminiscenze, facendo (senza dubbio con molta abilità e garbo non poco) del teatro sul teatro?

El moroso de la nona, *I oci del cuor*, *La mama non mor mai*, *Serenissima*, i più celebrati componimenti drammatici di lui, se hanno dunque le attrattive e anche i meriti che abbiamo loro riconosciuto, mancano di vera sostanza artistica. *El moroso de la nona*, per esempio, poggia sopra un mezzuccio: Nane trova un portafogli nella gondola e non lo restituisce subito al passeggiero che lo ha dimenticato: non lo restituisce non si sa bene perchè, o meglio, non per altra ragione che per dar modo a quel passeggiero di venirlo a cercare a casa,

affinchè si scopra che colui è stato il primo innamorato e fidanzato della nonna, e con tal riconoscimento, e con le scene piuttosto leziose che ne seguono, si renda possibile il matrimonio tra Marieta e il suo innamorato, che è il nipote di quel signore. In questa commedia, come nelle altre, non si sente una determinata e vigorosa ispirazione che giustifichi l'insieme. Sono situazioni più o meno ingegnose, che servono a esibire le solite scene d'amore e di virtù e i soliti tipi fissi.

Forse per questa ragione il Gallina, artista nobile e coscienzioso, nonostante la fortuna grandissima dei suoi lavori, non si mostrava soddisfatto dell'opera compiuta, e tacque per parecchi anni, e, quando riprese, ebbe il proposito di tentare nuove vie. Ma la morte lo colse ancora giovane. Certo, nei suoi ultimi lavori, in *Serenissima*, nella *Base de tuto*, è evidente lo sforzo a uscire dal convenzionale e dal tipico e tendere alla realtà (1). La figura di Giuditta, avida, senza scrupoli, inaccessibile al sentimento dell'onore; e quella di Cecilia, la ragazza buona ma alla quale manca una ruota nel cervello e che si volge come banderuola al bene e al male subendo l'azione di coloro che la circondano, e cade e si rialza e ricade; non appartengono al repertorio consueto del Gallina. L'aspro sapore della verità cominciava a piacergli. Questo svolgimento, che non si può prevedere a che cosa avrebbe messo capo, restò tronco ai suoi inizî.

1906.

---

(1) Il medesimo si può osservare de *La fameyia del santolo*, inedita, che ho potuto ascoltare a teatro.

XLIX

EMILIO DE MARCHI — GIROLAMO ROVETTA

I

Non credo che Emilio de Marchi abbia mai scritto una pagina di mera letteratura. Era una bella mente e un bel cuore; un temperamento modesto e schivo, un animo ripiegato e chiuso in sè stesso, ricco di pensieri e di affetti. Morto qualche anno fa, non ancora cinquantenne, ha lasciato, in coloro che lo conobbero, ricordo tenace e devoto, e in tutti molta stima pel suo ingegno, che si accresce con gli anni.

Il De Marchi è stato considerato come uno dei più schietti continuatori del manzonismo; ed egli stesso parla di quella « scuola lombarda, che riconosce nel Manzoni il suo maestro, e che per la via del Manzoni risale a Giuseppe Parini, il sommo tra i nostri che intese la letteratura per quel che dovrebbe essere, non un trastullo di oziosi, ma un aiuto al viver bene ». Pure, nonostante i caratteri che ha comuni con gli altri scrittori lombardi di quella provenienza, e nonostante alcune reminiscenze manzoniane che si notano nei suoi libri, il De Marchi ebbe un suo atteggiamento affatto personale. Compose libri educativi, e tra gli altri *L'età preziosa*, serie di ammonimenti, esortazioni e consigli pratici ai giovani che stanno tra i quattordici e i venti anni, in quel prezioso periodo di formazione interna, che è determinante per tutta la vita: venne

pubblicando *La buona parola*, una specie di periodico per gli operai: si valse anche talvolta del dialetto, per giungere più efficacemente al cuore del popolo: un suo opuscolo s'intitola *Lettera a un giovane signore*: fu apostolo della vita laboriosa, ed ebbe disposizione politica di moderato. Tutto ciò è pariniano e manzoniano, sebbene sia stato adattato ai nuovi tempi, e non si attenga a quella imitazione esterna che è di chi continua solo meccanicamente una tradizione. Ma i sentimenti che gli dominavano l'animo, e ai quali dette forma nei suoi versi, nelle sue novelle, e soprattutto nei suoi romanzi, non raggiunsero mai quella calma, che è del Manzoni: egli non si riposò in una concezione consolatrice della vita. Saggio consigliere quando parlava come educatore, i suoi libri d'arte concludono con lo strazio e l'angoscia disperata. La sua intuizione della vita, quale si riflette nella sua arte, fu dolorosa.

Ciò si vede nella sua opera maggiore, ch'è la quatriade di romanzi, che s'intitolano *Demetrio Pianelli*, *Arabella*, *Giacomo l'idealista*, *Col fuoco non si scherza*. La situazione di questi romanzi è sempre la stessa: « col fuoco non si scherza »; e il fuoco è la passione, è l'amore, al quale nessuno sa o può sottrarsi, e che divora anime e vite. Di qual male si rendeva colpevole Demetrio Pianelli, il povero impiegatuccio, vissuto sempre solo, e già presso alla vecchiaia, quando si toglieva sulle spalle il carico della famiglia lasciata dal fratello suicida, e la sorreggeva sacrificandole tutto sè stesso; quale fallo gli toccava espiare, quando, in quell'opera buona, s'insinuò nel suo cuore di vecchio fanciullo, inattesa, insospettata, e divampò distruttiva, la passione per la cognata? Eccolo ora rovinato, affranto, partire per un lontano paese, col vuoto intorno e innanzi a sè, morto interiormente, mentre prosegue quasi automaticamente una regolare vita esteriore. E la bella Beatrice, che inconsapevole ha cagionato questa rovina, aveva già spinto, anche inconsapevole, il marito, di

errore in errore, alla disperazione e al suicidio; come la passione, nello stesso romanzo, arma la mano del grosso e bonario Pardi e lo spinge ad uccidere. Che cosa accadrà di Arabella, la soave e sensibilissima figliuola del suicida, la sola che, con la precoce intelligenza del dolore, ha compreso ed amato lo zio Demetrio? Allorchè la madre prende un secondo marito, nella festa delle nuove nozze, al partir del corteo verso la chiesa, Arabella sola indugia a casa: « Ritta dietro i vetri della finestra, essa stende il suo sguardo molle e afflitto sulla pianura tutta coperta di neve, pensa ai morti, pensa ai lontani e riempie l'avvenire colle ombre del passato ». E il passato ritorna inesorabilmente nell'avvenire. Il secondo padre di Arabella segue, per le stesse cagioni, la medesima parabola del primo: Arabella, giovinetta, paurosa della vita tanto che vorrebbe ritrarsi dal mondo, è chiamata al sacrificio di un matrimonio ricco e senz'affetto, riparatore della nuova minacciante rovina economica. Tutte le persone che le sono intorno, tutte colpevoli ma tutte insieme tormentate e sofferenti, accrescono le sofferenze della sua vita; tra le quali si fa strada, unico conforto e nuovo tormento, un amore disperato, che, non appena prorompe, è spezzato e soffocato. E, nella violenza della repressione esercitata su sè stessa, Arabella muore: « la morte è buona », s'intitola l'ultimo capitolo del libro. Il medesimo accade di Giacomo, il quale credeva di possedere nel suo sogno il segreto della vita ed è brutalmente travolto e calpestato dalla realtà, la quale gli restituisce vituperata e morente la donna, che egli amava. Nemmeno egli ha a fronte la cattiveria consapevole e risoluta: coloro che hanno operato la sua sventura, ne soffrono essi stessi. E Demetrio, e Giacomo, e Arabella prendono nuove sembianze nel Cresti dell'ultimo romanzo, e non in quel personaggio solo: tutti, in esso, sono abbattuti o uccisi dall'amore: Ezio, che ha seguíto il suo capriccio e ritrova ora fedele accanto a sè, nella sventura, un

amore già da lui spregiato e del quale non si sente più degno: Flora, che è stata respinta da colui che ella amava e non riesce ad amare chi l'ama, altra vita sbagliata: Diana, la donna perduta, che, accecata dalla brama e dalla gelosia per Ezio, ha cagionato un grande e irreparabile male e, dilaniata dal rimorso e non perdonata, si uccide: Cresti, che non si rassegna alla perdita di Flora, tanto che ne muore. « Vero e unico creatore di bene è l'affetto, l'affetto naturale che scorre quieto ma inesauribile, a portare i freschi ruscelli della vita; mentre la passione o è fiamma che dissecca o è un torrentaccio rovinoso, che assorda, strascina, devasta ». Sono queste le parole, d'intonazione manzoniana, che si leggono nella chiusa del romanzo; e sono forse le ultime che il De Marchi scrisse. Ma, se manzoniano è qui lo stile, tutta la rappresentazione del romanzo è sconsolata e angosciata. Non è già erotica e voluttuosa, come nei romanzi pseudocristiani del Fogazzaro, ma casta e triste. « Forse bisogna cominciare da capo », dice Giacomo l'idealista. Pure, il rinnovamento non si vede. Dai romanzi del De Marchi sembra sorgere l'esigenza di una concezione religiosa; ma questa religione (quali che fossero i convincimenti privati dell'autore, che qui non ci riguardano) non li investe mai, nè li domina.

Così ricco di sentimenti, così alieno com'egli era dalla leggerezza e dalla ciarlataneria di ogni sorta, i suoi libri sono scritti con semplicità, e insieme senza sciatteria, se pur non si voglia censurarvi (e si avrebbe, forse, torto) quel certo sapore dialettale ambrosiano, che vi si avverte qua e là. Ma egli giunse di rado all'eccellenza della forma per un'altra cagione. In lui scarseggiava quella che potrebbe dirsi forza ritmica, che dà fusione e originalità allo stile. Non riuscì a vincere e ad assimilare del tutto le reminiscenze delle forme altrui; e la sua espressione fu assai spesso povera, disuguale e ondeggiante.

Questo difetto si scorge particolarmente nelle brevi novelle, dove in quasi nessuna manca la situazione e la commozione ben immaginate, e nondimeno quasi nessuna s'imprime nell'animo con tratti incancellabili. E meglio ancora si può studiare nella raccolta dei suoi versi, *Vecchie cadenze e nuove*: un curioso libro, che non ha avuto l'attenzione che forse meritava. Perchè quel libro è l'inverso di molti canzonieri dove, accanto a qualche poesia sincera, si trovano quasi gli abbozzi o le ripetizioni stanche della prima ispirazione, ed esercitazioni letterarie più o meno felici. Si sente che ognuno di quei componimenti del De Marchi è nato da una trama di pensieri e da un'onda di sentimenti, che veramente agitavano e interessavano lo scrittore. Ma la forma poetica non stringe forte, come in una morsa, il pensiero dell'autore; onde egli lo va significando con frasi e paragoni comuni, che lasciano intendere ciò che vuol dire, ma non lo dicono poeticamente, ossia compiutamente, con le sue sfumature di colore, con la sua musica di suoni. E, in un libro così personale, par sempre di leggere cose già note: vi sono, infatti, le forme ora del Parini, ora dell'Aleardi, ora del Prati, ora dello Zanella e di altri ancora, nelle quali il De Marchi traduce sè stesso:

> Morremo e immota in suo rigor di sasso
> starà dei saggi la ragion superba:
> tu, povera umiltà, col picciol passo,
>   ove più dura e acerba
> scende la via, sorreggi il piede e il fianco
> alla languida vita; e sull'eterna
> scala ove trema il pellegrin più stanco
>   innalzi una lucerna.

I due primi di questi versi, con quella personificazione della ragione e con le frasi alquanto logore della « ragion superba » e del « rigor di sasso », non hanno il vigore necessario: nel terzo si risente una mossa zanelliana *(Tu, povero Astichel,*

solo sei vivo ecc.): « la via dura e acerba », « il sorreggere il piede e il fianco », « la vita languida », dei versi seguenti, sono anch'esse le parole, che capitano in punta alla lingua, nella conversazione corrente. Pure il De Marchi aveva intravisto un'immagine artistica. Così nel *Telegrafo sulla montagna*, guardando ai pali telegrafici arrampicantisi su su fino alle più alte vette, e pensando a tutta la vita di pensieri e di affetti che freme in quei fili nella inconscia quiete della campagna, egli ha la visione di una simile vita di pensieri e di affetti circolante nella natura, la quale, a chi guarda dal di fuori, sembra materiale e disgregata. Ma quest'alta visione è appena enunciata:

> Così la mente d'un invisibile
> nume la cieca materia avviva,
> e a noi da cieli inaccessibili
> la voce arriva;

mentre la strofe che segue, e che chiude il componimento, distrae da quella potente impressione ed avvia ad altri pensieri:

> Tolti gl'indugi, muore più rapida
> l'ora felice; ai tardi mali
> tu dei viventi forse il più misero
> hai dato l'ali.

Scrive per la morte di una giovinetta, e gli si affollano i sentimenti gentili. Il funerale passa per le vie tra la commozione anche di coloro cui la morta era ignota:

> chè ognun ritiene
> sua figlia ogni fanciulla che si avvia
> al camposanto. In ogni giovinetta
> vita che muore ognun sente morire
> sè stesso, o almen di sè la più ridente
> memoria, e coll'ignota si accompagna
> bara che passa, quasi lagrimando
> una spenta dolcezza.

Allo stesso modo, non acquista tutto il suo valore un altro felice baleno poetico: il significato e l'efficacia che hanno nel nostro animo le immagini delle fanciulle morte:

> Noi siam le vostre
> sopite illusioni ma non spente,
> — dicevano le voci, — e nei scolpiti
> nomi fermiamo l'ideal che fugge.
> Noi la bellezza siam che mai non ebbe
> dal tempo insulto o da infedeli amanti;
> noi siam la vostra giovinezza immota,
> o padri stanchi e declinanti, e il vostro
> giovine core a custodir siam morte...

Assai meglio si esplica il suo sentimento nella forma ampia del romanzo; sebbene nemmeno qui si liberi del tutto dai suoi difetti e dalle reminiscenze degli stili altrui. In quello *Col fuoco non si scherza* è stata avvertita, nella tessitura, la traccia dei romanzi del Fogazzaro: nel *Demetrio Pianelli* e in *Giacomo l'idealista* si ritrovano impronte del Manzoni (la scena del perdono nel primo, il colloquio tra il vescovo e il conte Lodovico nel secondo, e altro ancora), e dello Zola e dei veristi francesi (l'episodio del Pardi che ammazza la moglie infedele); le scene degli impiegati e il diverbio di Demetrio col commendatore sono evidentemente ispirate dalle scene analoghe del *Monssú Travet.* Ma, se ciò non ha molto peso, spiacciono alquanto le sproporzioni e le inutili complicazioni che ricorrono in tutti essi. Il De Marchi scriveva per appendici di giornali (per le quali compose un fortunatissimo romanzo *Il cappello del prete*), e ritenne qualcosa di quello stile, specie nell'*Arabella.* Del resto, i quattro romanzi principali non sono di ugual valore; e forse il più debole è *Giacomo l'idealista*, un po' pretensioso fin nel titolo: il De Marchi mette in iscena un filosofo idealista e intende per idealismo quel che si chiama il vedere le cose sotto un

velo roseo; così come Paolo Ferrari, facendo una commedia sullo scetticismo filosofico, confondeva lo scetticismo con la diffidenza. Altra prova questa, che la letteratura italiana non ha assorbito la filosofia, come accadde alla classica tedesca. Il migliore dei quattro è, certamente, il *Demetrio Pianelli*, quantunque anche in esso diano all'occhio ineguaglianze e superfluità (la visita alla sonnambula, il banchetto degli impiegati, ecc.). Ma, attraverso questi difetti, la concezione pessimistica che abbiamo descritta, e che era nel De Marchi così sincera e prepotente, si afferma con una penetrazione d'analisi che gli altri suoi lavori non farebbero sospettare. Le ultime ore di Cesare Pianelli, che si determina con lucida coscienza al suicidio, sono pagine di gran vigore: si ha l'impressione terribile di un uomo cacciato a forza dalla vita, che egli non vuol lasciare, guardando con desiderio fremente alla giovane moglie e ai figliuoli; di un condannato a morte, che esegue da sè la sentenza che egli stesso ha pronunciato, senza correre alla morte come a riposo. E l'impeto col quale Arabella a un tratto copre di baci il giovane che essa ama; e quella zia Colomba, che distacca i due giovani; e spinge Arabella fuori della stanza, risoluta e pur piangente di commozione? « Chiuse l'uscio dietro di sè, le trasse di tasca il fazzoletto, con questo le asciugò gli occhi, le ravviò colle mani i capelli, le ricompose il velo, le pieghe, la rimproverò, la compatì con gli occhi ». Similmente desolati e tristi sono gli ultimi capitoli che descrivono la partenza di Demetrio Pianelli pel paesello della maremma toscana, dove è stato trasferito. Il De Marchi s'immergeva nella vita dei suoi personaggi e s'immedesimava con essi: questo pieno abbandono dell'animo e della fantasia gli fa vincere nei romanzi le reminiscenze letterarie e le incertezze artistiche, e trovare la sua strada.

II

Ho sott'occhio due « gessi »: l'uno è un'esercitazione « accademica », l'altro il calco perfettissimo di una parte del corpo umano: nessuno dei due è opera d'arte. Nel primo, una realtà manierata, priva di carattere; nel secondo, una realtà brutale, che di carattere ha troppo e turba il riguardante e lo lascia insoddisfatto: un'impressione come di vuoto nasce dal primo, di pienezza malsana dal secondo. L'arte vera non è nè quella iperidealità, nè questa iporealtà; ma l'equilibrio tra questi due squilibrî, pei quali passa la sua storia travagliosa, che dall'immaturità (il calco) raggiungendo il punto di perfezione (l'arte), cade poi nel troppo maturo (il manierato o accademico). Secondo le disposizioni individuali, secondo le condizioni transitorie dei tempi, potrà sembrare preferibile ora il calco all'accademia, ora l'accademia al calco, meno intollerabile ora l'uno ora l'altra; ma non mai l'uno o l'altra accettevole.

La copiosa produzione letteraria del Rovetta (una quindicina tra romanzi e libri di novelle e oltre una ventina di drammi) tiene del calco. Il Rovetta è degli scrittori italiani uno di quelli che meno hanno ragionato sull'arte, che si sono astenuti dalle formole e dai programmi, e nei quali l'imitazione letteraria è più rara e quasi manca del tutto. Ed è di coloro che hanno più direttamente osservato la realtà: specialmente la vita degli affari, della politica e dei godimenti, quale si venne configurando dopo l'unità italiana, e specialmente negli aspetti che assunse nella regione lombarda. Ma se egli si fosse proposto di scrivere opera di storico, sarebbe riuscito cronista, ed essendosi proposto di essere artista, è riuscito descrittore e narratore alquanto pedestre.

È stato più volte detto che il Rovetta ha una sorta d'indifferenza rispetto alle cose che narra (miserie e turpitudini per

solito), e talvolta è stato giudicato pessimista ed amoralista. Ma il Rovetta, se ha del pessimista, non è punto amoralista, anzi un cuore e uno spirito retto; e quella sua indifferenza è nient'altro che scarsa personalità letteraria e fiacchezza d'arte. Non domina e non vivifica la sua materia col proprio sentimento, e ne resta come soverchiato. Una parvenza di vita vi ha certamente, nei suoi racconti e drammi, ma è una vita extrartistica, fatta di conformità all'esperienza quotidiana e provocante nel lettore un assenso, che nasce dal conoscere che le cose sogliono infatti andare al modo che l'autore descrive. Intese in questo significato, si contano a centinaia le figure «vive» e le scene «vere», che il Rovetta ha delineate; ma vive di una vita e vere di una verità che non piace rivedere, e dalla quale ci distacchiamo quasi senza serbarne ricordo. Che cosa c'è di più «vero» della trilogia di Dorina? Non è la solita storia di tante ragazze che si perdono e di tanti imbecilli che, dopo averle respinte quando erano oneste, le ricercano e sposano dopo che son diventate sgualdrine? Pure Dorina non è una creatura d'arte, perchè, direbbe un critico da teatro, non ci svela l'intimo del suo animo; ossia, diciamo noi, perchè l'autore l'ha fatta più coi suoi occhi che con la sua anima. Verissimi i Barbarò e i Cantasirena, e tutta la gente che si muove nei due romanzi de *Le lagrime del prossimo* e de *La baraonda*; ma è quella una ricchezza di verità, che finisce con infastidire e che si darebbe volentieri in cambio di pochi tratti d'arte. Così eccessivamente reali sono tutti codesti personaggi che finiscono col diventare irreali, e cioè tipi; l'osservazione brutale, appunto perchè non guidata da un sentimento che la spinga oltre la superficie, soffre questa vicenda: che, sforzandosi di cogliere l'individualità, coglie la generalità. Dorina è mostrata nelle più precise circostanze di vita, e pure sembra lo schema di Dorina, cioè della ragazza che la società caccia verso la corruttela; Barbarò e Cantasirena, dei quali conosciamo tutti i

particolari di origine e di vita, sembrano gli schemi della spia che si camuffa da patriota e del patriota che si corrompe in affarista.

Da questo carattere dell'ingegno del Rovetta consegue la struttura delle sue opere, che è farraginosa nei romanzi e congegno di abilità teatrale nei drammi. Da esso, anche, lo stile del Rovetta, che somiglia assai spesso alla notazione stenografica di un dialogo che si ascolta o all'inventario di una scena che ci passa innanzi agli occhi. Tutto esatto e tutto falso. Si legga, per esempio, una scenetta bambinesca (*La signorina*, pp. 176-7):

La signora Eugenia, rizzando la bambola e tenendola in piedi sulle ginocchia, si effonde in grandi ammirazioni.

— Che cappellino magnifico! E anche la sottana di battista ricamata?... Oh, oh! Ma che lusso!

Gli occhi della bambina sfavillano di gioia.

— Ma sai che il signor Francesco è molto buono? Lo hai poi ringraziato, proprio bene, per averti fatto un così bel regalo?

Il visino di Lulù s'intorbida un istante: non ha ancora perdonato a... *quello là*, e colla sua furberia evita di rispondere.

— Dunque più... *conteccia*!

— Da brava! Da brava! Pronunzia bene la doppia *esse* come ti ho detto! Con-tess...

— Con-tessa! — ripete la bimba con uno de' suoi piccoli gridi di allegrezza.

— Dunque, dimmi, lo hai ringraziato il signor Francesco?... Ricordati che il signor Francesco ti vuol molto, molto bene.

Lulù torna a oscurarsi e le sue labbra hanno un leggero tremito, finchè il Roero prendendola in braccio esclama ridendo:

— Facciamo la pace!... Facciamo la pace!

La bimba gli ride, gli si attacca al collo, lo stringe forte colle braccine, lo soffoca, gli tira i capelli, gli dà botte, lo copre di baci.

La bambina qui sente, parla, fa attucci, proprio come una bambina; ma la pagina, in cui tutto ciò dovrebbe essere

rappresentato, rimane da scrivere ancora, perchè il Rovetta ha annotato, non ha elaborato le sue impressioni e non ha raggiunto lo stile. Si dica il medesimo di quest'altra pagina, in cui una giovine donna, dopo essersi proposta di vendere i suoi gioielli per pagare i debiti, non riesce a sottostare a tanto sacrificio ed è invasa dall'idea di ben diversi espedienti per uscire d'impaccio (*La baraonda*, p. 337):

Nora, appena uscito il procuratore del Kloss, era corsa nel gabinetto di toelette, al forzierino in cui teneva i suoi gioielli.

— Sì! Sì! avrebbe venduto qualche *bijou*. Come mai non ci aveva pensato prima?

E rianimata, contenta della sua nuova idea, prese tutti gli astucci dei gioelli e li distese aperti, sopra un piccolo tavolinetto. Non le erano mai parsi tanto belli.

Dio! Dio! Che dolore! Anche i suoi gioelli le erano cari, cari.... come la sua casa, come tutto!

Che strazio doversene dividere!

Dio! Dio! Com'era infelice!

Che cosa doveva fare? Che cosa poteva fare? — E pensando, pensando e sospirando alzò il capo, e si vide riflessa nel grande specchio che le stava dinanzi e che teneva tutta una parete, fino a terra.

....Tanti uomini che commettevano pazzie, che si rovinavano per donnaccie... per femmine fruste da caffè *chantant*, per certi *fondi di quinta!...*

Dov'erano questi uomini?

E, tornando a fissare tutti i gioielli scintillanti, si sentiva presa da una rabbia cieca, da un gran dolore, da una gran voglia di piangere... e pianse.

Era sfortunata... troppo sfortunata!

Perciò (e non perchè sia ingegno essenzialmente drammatico) il Rovetta tende a dialogare i suoi romanzi. Il dialogo è quello che egli più facilmente coglie: è la realtà umana, materialmente ed estrinsecamente riprodotta. Dialogherebbe meno, se elaborasse di più.

Infine, avendo egli occupato tutta la sua vita nell'eseguire calchi, o, se piace meglio, realistiche statue di cera da museo Grévin, accade che sia impossibile discorrere dell'opera sua, come si fa per altri scrittori, esponendone la genesi e il processo. Il Rovetta non fece tentativi, non procedette verso un segno, non raggiunse un culmine, non precipitò in discesa. Tutti i suoi libri, su per giù, si valgono, e non mette conto di esaminarli in particolare, perchè non rappresentano gradi di uno svolgimento.

Nondimeno anche il critico, che è costretto a tanta severità verso l'opera del Rovetta, è preso da certa simpatia per l'autore. Il Rovetta, come si è accennato, non pretese di attuare nuovi programmi e formole d'arte, non si atteggiò a censore, educatore e riformatore sociale; scrivendo ancora quando in Italia e fuori si svolgeva una letteratura patologicamente raffinata, non tentò neppure una volta gli orpelli, le sottigliezze e i simbolismi. Non rese odiosa la sua debolezza artistica, gonfiandola o mascherandola, ma lasciò che si manifestasse nella sua semplicità. Fu uno scrittore alla buona, col quale è impossibile sdegnarsi: disarma con la sua candidezza, non tanto di arte quanto di mancanza d'arte. Se i suoi romanzi non innalzano lo spirito, pure si scorrono con interessamento, perchè ci chiamano a riconsiderare alcuni aspetti della società che ci circonda. Se i suoi drammi non commuovono profondamente, una qualche commozione suscitano, e fanno ripensare alle insidie e alle brutture della vita, contro le quali non si è mai abbastanza in guardia e in lotta. Dagli artisti accademici lo storico non cava nulla o quasi; dai facitori di calchi, dai Rovetta, può cavare in abbondanza testimonianze e indicazioni sui fatti e sui più comuni sentimenti di un periodo storico.

1906, 1911.

L

EDOARDO CALANDRA.

Dopo questi artisti che sono quasi tutti assai rappresentativi dello spirito generale del loro momento storico, passiamo ad altri, che possono considerarsi in certo modo, più o meno, solitarî. Tra questi il più gradevole e attraente, se non il più ricco e intenso, è forse il piemontese Edoardo Calandra, che anche lui entrò nella vita letteraria intorno al 1880. A rivedere oggi i suoi romanzi e le sue novelle, si prova la confortevole impressione di aver da fare con un galantuomo: con un galantuomo, che crede o sogna ancora che siano tra gli uomini anime elette, tempre fini, cuori leali; che esistano l'amore grande e forte, la fedeltà, la bontà, la devozione, il coraggio. I lettori sanno quel che io intendo: uno che vi creda semplicemente e spontaneamente, quasi senz'accorgersene. Quel che la più recente letteratura mette sotto gli occhi è, per contrario, la bestialità, il pessimismo, lo scetticismo, la neurastenia; e questo è ancora il meglio, perchè quando essa invoca o tenta ritrarre la bontà e l'eroismo, li esagera e falsifica in tal modo, li rende così smorfiosi e gesticolanti da aggiungere al lamentato disconoscimento la profanazione delle cose sacre. Chi ci farà risentire ancora l'amore per tutte quelle immagini che possono prendere in complesso

il nome di «romanzesche»? per un romanzesco che non sia di maniera, come è quello dei Rostand o dei loro imitatori italiani?

Certamente, anche il romanzesco ha il suo pericolo e la sua rettorica, che si mostra nell'astrattezza dei tipi, nella puerilità e superficialità onde viene intesa la vita, nella mancanza di fusione tra la realtà prosaica e i conati superbi e magnifici. Ma nel Calandra (e questo è suo merito non piccolo) la caduta nella rettorica non ha luogo, perchè sono in lui alcune forze che lo frenano, lo guidano e lo salvano. Anzitutto, egli ha viva esperienza delle passioni umane nella loro miseria non meno che nella loro sublimità: colui che ha scritto il dramma *Ad oltranza* ha mostrato di conoscere e sapere ritrarre ogni aspetto della vita. Sicchè, anche dove narra storie romanzesche, egli ci presenta personaggi «mediocri» (non già nel significato volgare, ma in quello aristotelico dell'eroe), ossia uomini non perfetti, non mossi come maniaci o macchine dalla semplicistica spinta di un rigido ideale, di una pura virtù, di una sconfinata e indomabile passione: uomini che cadono talvolta, errano in incertezze, mescolano alla generale rettitudine del loro operare il *quid humanum*; passioni che hanno il loro limite; ferite che si rimarginano; l'amore che torna in diversa forma nel cuore che ha già amato una prima volta e credeva di avere amato per l'unica e l'ultima. Parimenti, il Calandra non introduce mai quelle figure orrende del vizio, del male, dell'odio, che nelle ordinarie concezioni romanzesche vengono a fare da compenso alle altre troppo ideali, e con le quali si pretende di dipingere un quadro con due soli toni, un bianco di candore inalterabile e un nero di una nerezza senza gradazioni.

In secondo luogo, la concezione della vita nel Calandra si corona di tragicità, che non è cupa come di chi riconosca il fatale trionfo dell'ignobile sul nobile, del male sul bene;

e nemmeno desolata, come di chi senta l'infinita vanità dell'esistenza umana. È una tragicità che direi « gentile », come Dante chiamava la Morte cosa gentile, perchè era stata nella sua donna, o Petrarca la chiamava « bella », vedendola nel bel viso di Laura. È la coscienza che l'individuo non sta per sè, ma come parte e strumento di un gran tutto, non fatto ai servigi di lui e al quale anzi deve servire; talchè non ha il diritto di ottenere la felicità o di riposare nel suo idillio, ma soltanto di vivere mettendo nella trama della vita la sua azione, la sua nota di gioia o il suo gemito di dolore. Il corso degli avvenimenti travolge gli uomini, li separa crudelmente, li schiaccia; ma non può impedire che essi abbiano pensato ed amato. Concezione semplice e schietta, priva di mistero fuori di quello che è la vita stessa, mistero a sè medesima: il Calandra è affatto libero da misticismi e religionerie. È stato notato (ed è esatto) che anch'egli, come il Capuana, ha certa tal quale predilezione per i fenomeni della telepatia, che tornano più volte nei suoi racconti. Ma dare importanza ai fatti telepatici e ammetterli come provati non è cosa che modifichi la concezione generale della vita; quei fatti possono produrre uno sconvolgimento solo in coloro che ingenuamente ignorano che noi siamo spiriti e viviamo in una realtà affatto spirituale. Nel Calandra, i fenomeni telepatici non serbano altro significato che quello dell'ammissione dello straordinario accanto all'ordinario, del maraviglioso accanto a ciò che non maraviglia perchè comune e frequente. Anche la telepatia diventa cosa sana in quest'uomo sano.

Ma ciò che conferisce soprattutto a togliere all'arte del Calandra ogni sembiante di artificio e di languore è che egli trasporta quasi sempre le azioni dei suoi racconti nel passato, al quale è legato da commosso affetto. Insisto nella parola « affetto », perchè il passato non ritiene in lui il valore che ebbe, per esempio, nel Manzoni, cioè di un elemento che serviva a rendere più concreto e realistico il mondo dell'ideale

(anche perciò si direbbe meno che nulla col definire i libri del Calandra « romanzi storici »); ma è un vero affetto, un atteggiamento sentimentale di tenerezza per ciò che è stato e non ritorna. Atteggiamento sentimentale, del quale si suole ridere dagli uomini tutti vòlti all'opera del presente, e che certamente può diventare una malinconia e una mania; ma che, per sè preso, è uno dei varî elementi della nostra vita interiore e può essere fonte di elevazione, e si esprime perciò nella coscienza di superiorità, con la quale chi intende il fascino del passato risponde alle irrisioni dei pratici e materiali. Le passioni umane, collocate nel passato, appaiono come bagnate di luce ideale: il sentimento le elabora, le sottopone a una scelta, dà rilievo ai tratti amabili, attenua quelli duri, sparge perfino sopra i malvagi una sorta d'indulgenza, perchè furono uomini anch'essi, passeggieri sulla terra, travagliati come gli altri nella loro umana creta, morti come gli altri. Nè la commedia, e neppure forse il dramma realisticamente inteso, è possibile in questa disposizione di spirito; ma la tragedia, l'universale tragedia dell'umanità. Se poi il passato al quale si volge il ricordo è la storia del Piemonte; di quella fra le terre d'Italia che ebbe più di ogni altra il medioevo cavalleresco e che nell'età moderna fu guidata da una monarchia nazionale e rappresentata da un'aristocrazia militare severa nella religione e nella politica, onde nell'urto dell'ammodernamento potè opporre vecchie forze di alta tempra alle idee nuove o convertire a vantaggio delle idee nuove le sue antiche austere e virili attitudini; di una terra, insomma, il cui passato parla più che altrove al cuore e alla volontà; s'intende come esso offra il migliore sfondo alle nobili e delicate fantasie del Calandra. Nel quale il ricercatore della storia piemontese, il conoscitore dei monti, delle valli e dei castelli di quella regione, il ricercatore e collezionista di anticaglie, è, per l'affetto che lo riscalda, già quasi artista, che viene compiuto dallo scrittore e artista propriamente

detto. La realtà veduta nella vita moderna gl'ispira talvolta qualche bozzetto o qualche breve dramma; ma quella che ha per sè tutto il suo animo è la realtà che egli ricostruisce del suo vecchio Piemonte: la realtà trasfigurata e idealizzata, i cui contorni sono come sfumati all'occhio che guarda attraverso un velo di tenerezza. E anche quando tocca argomenti di vita contemporanea, il Calandra preferisce trasportarli nei villaggi del Piemonte, nelle vecchie case di campagna, tra le faccende dell'agricoltura e della caccia. Le lotte della politica, il mondo degli affari, non meno che i salotti mondani e i piaceri cittadini, tutto ciò di cui è materiata l'opera di altri romanzieri, sono cose che, per lui, quasi non esistono.

Un esame particolare dei libri del Calandra (meno noti e meno stimati di quanto meritano) mostrerebbe la verità di ciò che abbiamo rapidamente accennato. E si vedrebbe, anzitutto, come egli, durante quasi trent'anni di attività letteraria, abbia inteso sempre a un segno: da quando nel 1884 si provava a narrare la leggenda piemontese de *La bell'Alda* e, nel racconto *Reliquie*, una storia tragica di amore, accaduta ai principî del secolo passato, e che a lui tornò innanzi a poco a poco, prima quasi in un'allucinazione prodottagli dalla vista di un vecchio ritratto, dalla scoperta di una miniatura di donna, e poi dagli appunti di un diario e dalle tradizioni orali sopravviventi nei luoghi che furono testimoni di quei casi. L'arte del Calandra, ancora inesperta in quei primi tentativi e negli altri che prossimamente li seguirono, si determina con sicurezza nelle novelle del *Vecchio Piemonte*, s'irrobustisce nei due lunghi racconti, che son quasi romanzi, *La signora di Riondino* e *La contessa Falconis*, raggiunge la massima espressione ne *La bufera*, si svolge con iscioltezza e garbo nei minori racconti de *La falce* e di *Juliette*. I drammi o continuano le medesime ispirazioni o sono, nello svolgimento artistico di lui, episodî senza séguito, come

quello, già ricordato, *Ad oltranza*, che è il più importante. Anche il medioevo, che dapprima lo aveva attratto (si era nei tempi in cui il Giacosa e altri scrittori e artisti richiamavano l'attenzione e le fantasticherie sul medioevo piemontese), è via via abbandonato per il Piemonte di Vittorio Amedeo II e per quello che variamente respinse o accolse la rivoluzione francese. Qui, tra i francesi invasori, i reggimenti del re facenti buona resistenza, i giovani simpatizzanti coi francesi, i « barbetti », le masse reazionarie dei contadini, gli eserciti stranieri austro-russi, tra gentiluomini devoti all'antico regime e borghesi novatori, eroismi dall'una e dall'altra parte, vittime dall'una e dall'altra parte, tra un mondo vecchio che cade non ignobilmente e il nuovo che sorge bagnato di sangue, egli ama soffermarsi. Il Calandra par che risenta l'ammirazione onde vibrava quel nobile francese che, perseguitato, minacciato, fuggente di nascondiglio in nascondiglio durante la Rivoluzione, a chi gli domandava, tanti anni dopo, le sue impressioni di quei terribili giorni, non sapeva rispondere altro se non: « *C'était très beau!* ».

Quali anime dolci, quali spiriti generosi compaiono in mezzo a queste lotte che sembrano di elementi in tempesta, e quanti tesori di affetto e di energia profondono, ricevendone solo compenso il bacio della morte! Il cavaliere di Ripalta, che muore della sua ferita, fermando il suo estremo pensiero sul figliuolo che la moglie lontana dà al mondo in quell'ora; Anna, la quale sul punto di ammazzare il soldato giacobino, che involontariamente le ha ucciso l'unico figlio, non può e perdona, perchè ode che colui porta il medesimo nome dell'ucciso; Pietro Beraudo, che difendendo la fidanzata e il padre di lei da un assalto brigantesco, quando i manigoldi sono in fuga, ritrova la giovinetta, china sul corpo paterno, immobile, morta; la signora di Riondino, che va in cerca del marito tra i combattenti di Staffarda e lo vede apparire e sparire senza potergli parlare, ed è ammazzata da un

soldato vittorioso, nell'ebrezza della vittoria, così, non per altro se non perchè colui si trovava ad avere un'arme in mano e un corpo vivo a fronte; Liana e Massimo, i due protagonisti de *La bufera*, che, quando dopo lunghe vicende d'amore, dopo che tutti gli ostacoli sembrano rimossi, stanno per unirsi, sono stupidamente accerchiati da un'orda di contadini ubbriachi di strage e costretti a uccidersi per sottrarsi allo strazio e al vituperio; Ughes, il giovane medico, sposo da pochi giorni, che, riluttante, si strappa dalle braccia della sposa e raggiunge i suoi antichi amici cospiratori, coi quali non si sente più stretto dal medesimo vigore di fede e dai quali spera sciogliersi, e invece non ricompare più, inghiottito dalle onde della rivoluzione, lungamente atteso, morto non si sa come; — queste sono alcune delle figure che il Calandra più amorosamente disegna, figure di tenerezza e di dolore, invidiabili nello stesso loro tragico fato, con le quali si vorrebbe non tanto vivere quanto morire.

Della morte « bellissima fanciulla, non qual si finge la codarda gente », il Calandra è gran descrittore. E talvolta egli la risente e ritrae al modo di Leone Tolstoi: come in questa pagina in cui agonizza e si spegne la signora di Riondino, presso il muro della cascina, dove, colpita dal soldato francese, ella si è piegata come un fiore rotto nel gambo:

La trafitta ristette, rinfierì, ristette ancora; ella riebbe tutto il suo pensiero, riconobbe il luogo dov'era, si vide lì sconosciuta in mezzo a tanti sconosciuti, infelice tra tanti infelici, rammentò gli aspri casi della travagliosa giornata trascorsa, ebbe un momento di lucido, distinto, acutissimo dolore. Un momento; poi la vivezza delle recenti impressioni si offuscò, si smorzò: il fatto presente non le parve più che la conseguenza diretta d'una serie di fatti antecedenti, il termine fatale a cui doveva giungere nella breve successione di cose ch'era stata la sua vita. E allora cominciò nella sua memoria come un lampeggiare continuato d'immagini, così spiccate, colorite, parlanti, da illuderle l'occhio. Le

venne in visione il castello natìo, sulla cima d'un'altura rocciosa, col suo mucchietto di casupole al piede; il salotto oscuro dov'era il ritratto della povera mamma, sempre coperto d'un gran velo nero; i fantaccini vestiti alla militare, ch'ella riceveva a capo d'anno, in cambio delle solite bambole; la fisonomia di suo padre, abitualmente cupa ed austera, tutta mutata e divenuta amorevole e dolce, mentre le annunziava che il signore di Riondino l'aveva chiesta per moglie; il bel duomo parato a festa, dove l'ardente sospiro del suo cuore era stato solennemente benedetto; la camera da sposi, il dolce nido...

La ricordanza voluttuosa attrasse la sua mente, le inebriò l'anima ancora una volta. L'ultima. Una forza suprema, sempre intenta e vigilante, dissipò in un attimo tutto ciò che alterava la purezza dei suoi pensieri. E fu come un'estasi, un rapimento. Ella provò un desiderio subitaneo, ineffabile di quella Patria altissima, bianca come la pura neve, splendida più che il sole, promessa a lei come a tutti i credenti, fin dalla più tenera età. Sparì allora dal suo viso quel non so che di torbido e di affannoso che vi avevano impresso le vicende passate: ella diventò placida e serena come una bambina. Sentendo che il calore della vita si andava grado grado estinguendo, si adagiò, si ricompose come per dormire; e poichè mille tristi oggetti, mille fantasmi confusi le offendevano ancora la vista, chiuse gli occhi...

E non li riaperse mai più.

Al contenuto propriamente politico di quelle lotte, ai problemi sociali o morali che ne formavano l'oggetto, il Calandra non s'interessa; e molto meno parteggia, da *laudator temporis acti* o da patriota italiano che palpiti rievocando le prime origini del moto nazionale. Queste origini sono per lui soltanto l'ambiente e le circostanze in cui si combatte il dramma delle anime. E l'unione di questo dramma col dramma della storia richiede una sapienza di composizione, che nel Calandra si ammira in alto grado. Egli non alterna i due elementi, ma veramente li fonde. La vita della signora di Riondino è tutt'uno con la guerra del 1690 e con la battaglia di Staffarda,

come quella della marchesa Falconis con la guerra del 1705-6 e con l'assedio e liberazione di Torino, e quelle di Liana, di Ughes e di Massimo con gli avvenimenti politici e militari del 1798-9. Il lettore si trova in mezzo all'agitazione, al disordine, al trambusto, al furore, alle battaglie, menato di qua e di là come i personaggi stessi dei racconti, vedendo non più di quello che essi riescono a vedere, non mai il panorama dall'alto come può lo storico, ma gli aspetti isolati e accidentali che soli possono scorgere gli attori e i testimoni, chiusi nella loro cerchia particolare, fissi al loro posto o moventisi in una linea breve. Entra ed esce dalla mischia non quando l'atto storico comincia e finisce, ma quando s'inizia e si conchiude il dramma passionale inserito su quello. Interventi dell'autore per dare spiegazioni storiche o per esprimere le proprie riflessioni, come sarebbero stati superflui ai fini di quest'arte, così mancano affatto. Il Calandra si direbbe un narratore oggettivo, se non fosse invece soggettivo nel miglior senso, creando con la sua soggettività i suoi eroi, le sue eroine e le sue favole.

Naturalmente, chi cercasse nei romanzi del Calandra quel che da molti letterati odierni s'intende per «stile», pezzi di bravura, sensazioni squisite squisitamente rese, paesaggi che invadano e soverchino gli uomini e le loro azioni, non ve li troverebbe. Ed è fortuna, perchè cose come queste stonerebbero nella semplicità e serenità delle sue narrazioni. Egli scrive cercando di non farsi notare, badando a tenere il lettore nella cerchia dei sentimenti che vuol destare: è corretto e sobrio, non lussuoso o lussurioso. Anche il suo stile mi sembra, dunque, da galantuomo.

1911.

LI

VITTORIO IMBRIANI.

Il napoletano Vittorio Imbriani era un temperamento acre, misantropico: il « misantropo napoletano » fu uno dei suoi pseudonimi prediletti. Apparteneva a una vecchia famiglia di patrioti meridionali: il suo nonno materno, Giuseppe Poerio, giacobino, poi consigliere del Murat ed esule nel 1821, aveva preparato l'entrata dei francesi a Napoli nel gennaio 1799 e fatto l'ingresso nella città caracollando a fianco del generale Championnet; lo zio, il poeta Alessandro Poerio, cadde a Mestre; l'altro zio, Carlo, ministro costituzionale nel 1848, giacque per dieci anni nelle carceri di Montefusco; il padre con la famiglia ricoverò esule in Piemonte; egli stesso, volontario nel '59, combattette nel '66 nelle schiere del Garibaldi e fu prigioniero degli austriaci alla Bezzecca: per non dire del fratello Giorgio, ucciso a Dijon, e dell'altro, Matteo Renato, uno dei più leali e cavallereschi rappresentanti del partito repubblicano in Italia (nè ho noverato con ciò tutti i Poerio e gl'Imbriani che dettero il sangue o l'opera loro al risorgimento d'Italia). Fervido patriota dunque (« l'Italianissimo », altro dei suoi pseudonimi), l'Imbriani, repubblicano dapprima, divenne poi in politica fiero conservatore. Il suo sentimento di conservatore, la sua devozione alla monarchia, avevano carattere razionalistico, ma pure, e in forza

di questa deduzione razionale, strettamente dinastico; ed egli accettava, a servigio del suo ideale, tutti gl'istrumenti del vecchio assolutismo: l'accordo con la chiesa, la lotta ad oltranza contro i democratici e i rivoluzionarî fatta coi giudizî militari, con gli ergastoli e coi supplizî. Si collegava a codesto rude ideale monarchico una professione non meno rude del dovere e del sacrificio incessante come necessaria condizione di vita degna: professione di schiettezza, d'incontentabilità, di rigorismo, di aborrimento per tutto ciò che sia dolce e femmineo. Scolaro del De Sanctis, filialmente sottomesso ai fratelli Spaventa, era in filosofia e in estetica idealista e hegeliano; ma i nuovi indirizzi prevalenti negli studî lo spinsero altresì verso la filologia e l'erudizione. Egli avrebbe voluto regolare con mano ferrea la vita politica italiana non meno che quella della letteratura e della scienza; e nell'uno e nell'altro campo ottenere la benefica unione degli indirizzi unilaterali, libertà ed ordine, spontaneità ed ubbidienza, pensiero sistematico ed esattezza erudita, conoscenza larga delle cose straniere e forza di mettervisi al disopra e guardarle senza preconcetti e servilismi.

Alti ideali: — così deve senza dubbio giudicare anche chi dissenta, in qualche parte più o meno importante, da alcuno di essi. Ma bisogna vedere che cosa quegli alti ideali diventavano nel passare attraverso il temperamento selvatico e misantropico di Vittorio Imbriani! A lui era negato ogni abbandono di entusiasmo e di affetto, ogni forma di benevolenza e di simpatia (parliamo, beninteso, dello scrittore, non già dell'uomo, in realtà assai buono e affettuoso, ma che, componendo la sua figura letteraria, della bontà si vergognava, e l'affetto e l'entusiasmo mortificava sino al punto di distruggerli o renderli irriconoscibili). Il far dispetto alla gente sembrava esser diventato il motivo dominante di ogni sua parola ed atto. Mentre il repubblicano Carducci, rapito alla vista della giovane regina Margherita, « sì mite e bella »,

correva con l'immaginazione all'Italia dei Comuni e dei trovatori, alla canzone del Petrarca e alle pitture di Raffaello, dove quella figura gli sembrava essergli già qualche volta apparsa; il monarchico Imbriani le si piantava innanzi per dirle ruvidamente: — No, io non lodo i vezzi e le attrattive della mia Regina [usava scrivere: «il mio Re, la mia Regina»]: belle e vezzose sono tante pettegole da trivio; e quale regina non è poi proclamata bellissima, superiore alla dea Cipria, dai cortigiani e adulatori, dai cacciatori di croci cavalleresche? Ma io le ricorderò invece i suoi diritti e i suoi doveri, e le svelerò i pericoli dai quali è insidiata. — E qui una predica, anzi un'intemerata in piena regola: — Dica al re che se il padre ci liberò dalla soggezione straniera, a lui spetta salvarci dalla democrazia e dalla Sinistra, la quale, con l'aiuto delle maffie elettorali, va tacitamente organizzando la monarchia a repubblica, e prepara la rivoluzione, come il brigante stupra l'ingenua vergine, venutagli nelle mani, prima di sgozzarla; che egli deve far giustizia e non grazia; che nessuna pena è adeguata al capitano di una nave, il quale dorma mentre infuria la burrasca; che egli è già venuto meno all'esempio paterno e alle tradizioni dinastiche con l'intitolarsi Umberto I e non Umberto IV, e darla vinta a coloro che studiano tutt'i modi d'indebolire il suo diritto ereditario; che deve risolversi a osservare sul serio il primo articolo dello Statuto e procurar d'indurre agli accordi l'animo del pontefice, componendo lo stolto dissidio tra Chiesa e Stato, utile solo agli arruffapopoli, i quali meglio possono vendere le loro bubbole a plebi atee; che, sul carnevale italiano, egli è chiamato a spargere la cenere, a indire la penitenza, e cominci intanto, senz'altro, con lo sbalzare dai gabinetti alle assise i camorristi, gli affaristi e i democratici. Così:

  spenta col fuoco la lue demagògica;
con ferree leggi, con ferrei giùdici,
  sterpato il loglio, prima ancor che gèrmini;
messo in pace ai credenti lo spirito;

ministri al «ponte» avversi, e probe Camere,
popoli grati, compatti eserciti,
salda a le Maestà Loro sul vertice
manterran la corona d'Italia. —

Ma la Sinistra non lasciava il potere, anzi vi metteva sempre più larghe e salde radici; e l'Imbriani spingeva il suo sguardo, aguzzo di desiderio, all'unica speranza che gli splendeva innanzi, alle larghe distese dei campi di canape: al verde canape, cui ciondola lungo i gambi a ciocche il fogliame, come biondi riccioli su dorso di fanciullo; che l'avola fila mentre culla i nipotini e guarda la casa, vuota degli adulti intesi ai lavori campestri; che, ritorto in funi, in cavi, in gomene, stringe i cannoni sui fusti e le navi ai porti e dà vigore agli argani; che offre ai principi (mezzo infallibile per domare chi recalcitra, siano muli, scolari o sudditi) la corda. Sì: la corda della Forca, di questo magnifico strumento, invano vilipeso dai traditori del re e della patria, dai sentimentali e rettorici abolizionisti della pena di morte:

pietra angolare del civil consorzio,
baluardo de' regni in pericolo,
altar de la giustizia!

Quanta decadenza in confronto delle sane idee del buon vecchio tempo!

O ferrei spiriti
d'un tempo! o degni esempi! o sante istorie!
Carlo Quinto alle forche sberrèttasi...

Ecco glorificato Carlo V, che s'inchinava reverente alle forche; e con lui papa Sisto V:

Vuotar le carceri
solean d'ospiti i papi, incoronandosi.
Sisto impone che, invece, ne impicchino
quattro a Montecitorio e quattro al Popolo,
mentre il rito in San Pietro si celebra:
arra dei suoi propositi!

Il popolo è avido di giustizia, il gran malato vuole chirurgi che trattino con franchezza il bisturi; ed omai anche in Italia si dovrà far di nuovo ricorso al canape. Il *cancan* demagogico è giunto al suo apogeo, e declinerà: re Umberto, come il cattivo re di Cipro che, trafitto dal motto di una donnicciuola, divenne valoroso, sta per riscuotersi, e non tollererà di essere più oltre schiacciato da camorre e da camere e dall'imposizione di leggi inique, e straccerà sul grugno agl'infidi ministri le amnistie, nè per preghiere o lagrime froderà ancora il mondo dei supplizî, che quello invoca come l'acqua l'assetato. « Prospera, o cànape, ricchezza nostra! Incarirai!... ». La richiesta ne sarà grande, perchè grande, e a lungo insoddisfatto, il bisogno:

> Ilare sèmini
> cànape il contadino; allegra l'àvola
> fili; e tessa giuliva la giovane;
> lavori lieto il funaiuol: prepàrino,
> conscie braccia del fato, a' colpevoli
> il capestro e 'l sudàrio.

Peccato che allora non fosse peranco inventata la parola « forcaiolo », che ha avuto tanta voga in Italia negli anni più recenti! L'autore dell'*Inno al canape* se ne sarebbe fregiato con orgoglio, come, in mancanza di meglio, si fregiava dell'altra, allora invisa, di « consorte ». Egli svolgeva senza ritegno tutta la parte più aspra, e persino odiosa e ributtante, del suo programma d'idee, o meglio, presentava di queste soltanto il lato che più doveva destare irritazione; esagerando nel qualificare il male, esagerando nella durezza dei rimedî. Se vi fu un Anacreonte della ghigliottina, Vittorio Imbriani si atteggiava ad Ezechiele della forca.

Il temperamento che abbiamo descritto, si manifesta in tutti i particolari della sua forma letteraria: la quale può dirsi anch'essa un continuo dispetto. Correvano i tempi del

manzonismo, dell'ideale unitario della lingua, e della lingua popolare e fiorentina. L'Imbriani introdusse nella sua lingua gli elementi meno popolari e meno fiorentini: latinismi, parole di uso raro o coniate da lui per astruse derivazioni etimologiche, napoletanismi, contorsioni sintattiche; e la infiorò di «ned», di «et», e di altri simili modi, che, pei suoi particolari ragionamenti, stimava necessarî o per correttezza grammaticale o per blandire l'orecchio, evitando gli iati. Non parliamo dei segni di punteggiatura che, specie negli ultimi scritti, accompagnavano ogni parola e ogni particella. Anche la forma poetica tendeva allora, come abbiamo visto, presso molti scrittori, a diventare scorrevole e andante, prediligendo strofe rimate di semplicissima struttura con endecasillabi e settenarî alternati, o altre di simile tipo. Ma l'Imbriani (parecchi anni prima del Carducci) compose odi «barbare», costruendo strofe bizzarre di ottonarî ed endecasillabi, di quinarî doppî e decasillabi, di sei versi uniti e ravvicinati, cioè dodecasillabi, endecasillabi, quinario doppio, ottonario e settenario, o (come è quella dell'*Inno al canape*) di due endecasillabi e due decasillabi alternati, preceduti da un quinario e seguiti da un settenario; e sostituì quasi sempre alle rime le parole sdrucciole. Come i suoi versi, la sua prosa, che sembrava, qualche volta, una lingua grottesca, un latino maccheronico. E infatti egli leggeva con delizia e citava volentieri ed esaltava gli scrittori più bizzarri della lingua italiana, i quattrocentisti latineggianti come il Caviceo o l'autore del *Polifilo*, e dei cinquecentisti Cintio dei Fabrizi e Giordano Bruno, e poi i secentisti, in particolare Giambattista Basile (al quale dedicò uno studio: *Il gran Basile*), ma anche il Marino e i suoi minori seguaci, Giuseppe Artale e Giuseppe Battista e Antonio Muscettola, e altrettali. Studiò assai il dialetto napoletano, che per altro non conobbe mai bene e gli rimase chiuso in tutto ciò che ha prodotto di delicato e di sentimentale. Già non l'aveva appreso da bambino, perchè

(com'egli stesso dice in un sonetto) fino a vent'anni i suoi genitori, anime schive di volgo (il padre, Paolo Emilio, fu elegante letterato e poeta), gliene impedirono ogni contatto, e misero a lui sulle labbra soltanto «quel volgar cardinale, aulico, eletto, Che Dante addita ai nobili scrittori». A vent'anni, dimorando in Germania, dove la famiglia l'aveva mandato, cominciata l'impresa del Garibaldi e la rivoluzione unitaria in Italia, egli cercò conforto all'inerzia cui era costretto, nello studio della letteratura dialettale napoletana:

> . . . in Germania, prostrato da possente
> nostalgia, quand'ei mi parea reo
> star con le mani in mano, nel sessanta;
> ei mi fu panacea, mi fu nepente,
> lo studio del sermon partenopeo,
> e quel che il popol conta e il popol canta!

E del dialetto napoletano gustò la letteratura secentesca e capricciosa. E, come si vede, dal Seicento apprese le allitterazioni e i giuochi di parole, che usò perfettamente nello spirito di quel secolo, scrivendo, per esempio, del Cantù, che se non era la calamita, era certo la calamità dei lettori, e che non potendo essere facondo, aveva voluto mostrarsi fecondo, e non sapendo scriver luminosamente, aveva scritto voluminosamente; o immaginando che Giambattista Basile, nel leggere il giudizio (in verità alquanto melenso), che di lui aveva recato il frettoloso autore della *Storia universale*, lo apostrofasse, bisticciando al suo solito: O can, tu! Nelle sue prose, e anche talvolta nei versi, amò le digressioni frequenti, le citazioni di brani di scrittori poco noti, tutto ciò che fermasse l'attenzione e accrescesse, con l'inaspettato, l'acredine dello sfogo satirico, di satira politica o letteraria. Si ricorda ancora da qualcuno la sua recensione di non so quale scrittura dell'hegeliano Augusto Vera: recensione che, recato il titolo dell'opuscolo, entrava a discorrere

dei francobolli e della loro origine e delle loro varietà e dei collezionisti di essi; e così per due o tre articoli, finchè, in coda all'ultimo, il critico dichiarava che la divagazione gli era stata suggerita dal guardare i francobolli della fascetta che avvolgeva l'opuscolo del Vera recatogli dalla posta; letto il quale, non aveva trovato altro da osservare se non che i professori « ordinarî » si guardano attentamente dal fare cose « straordinarie ». — Che mai era questa forma dell'Imbriani? Era tutto lui, e bisognava accettarla con lo strano uomo che l'aveva foggiata. Chi non si spaventa e la segue nei suoi meandri, riconoscerà che è sempre robusta e incisiva, spesso anche così frondosa e complicata da dar l'affanno, non mai comune o cascante. L'Imbriani (è stato detto) pareva un orso. Senza dubbio: ma, poichè nella fauna della letteratura compaiono tutte le specie di animali, dagli usignuoli e dai cigni fino ai forti leoni e agli agili leopardi, non si vede perchè non possano incontrarvisi anche orsi. Tutto sta che siano orsi al naturale, non orsi che si provino a ballare dietro la guida del cerretano che li mena in piazza. E Vittorio Imbriani era, se mai, un orso al naturale.

Con questi movimenti da orso egli confessa nei suoi versi il continuo suo dubbio e diffidenza verso gli uomini tutti:

> Diffida e dùbita
> di tutti e tutto; sùspica insìdie
> dovunque, ognora; e vìgila
> qual sentinella morta in cupe tenebre.

Così consigliava una sua amica: diffidare, disprezzare, aspettare la morte, che sola è sincera. Col dubbio tormentava le sue amanti:

> Dici e piangi e blandisci. Io giuro e crèderti
> vorrei: ma 'l dubbio resta. Indarno accúmuli
> di fè gl'ingènui

pegni: io m'aspetto un tradimento ogn'àttimo,
ne' discorsi impostura, e temo insìdie
nel riso e ne le làgrime.
Non corrucciarti, amica; anzi compiàngimi:
d'ogni più cara idea del pari io dùbito.
L'alte fantàsime,
che innamorâr gli eletti in ogni sècolo,
per cui sin da l'infanzia il cor mi pàlpita,
scruto, analizzo e tìtubo.

Dove è il Vero, e dove il Bene? Chi può fidare nell'altrui virtù? chi può rispondere della propria? Egli non faceva già contrappeso, nel suo animo, alla riconosciuta malvagità umana, con la coscienza della propria individuale rettitudine e superiorità. Tutt'altro! Rivolgendosi all'amico Antonio Casetti, lo chiamava a testimone:

Tu in cor mi leggi, e 'l sai. Di' tu, se adòpero
due pesi e due misure. A l'illustrissimo
signor me stesso, io, senz'ambagi, il dèbito
rendo. Tu 'l sai: mi sprezzo.
Parlo d'ogni uomo con disdegno; invèstigo
severamente i fatti altrui; ma indàgini
nel proprio petto mio più gravi esèrcito,
a rigor santo avvezzo.
Per me nè scuse, nè indulgenza. È un bàrbaro
gusto, quando, o fiacchezza o turpitùdine
che al vulgo m'accomuni, io ne le làtebre
de l'alma vil rivango.
L'astro così ch'ei divinò col càlcolo
gode a trovar pel cielo il matemàtico.
Dice: che un dio col fango impastò gli uomini
anch'io son uomo e fango.
Son, come ogni altro: uno è lo stampo! Illùdersi
che la incerta ragion frenar negli èmpiti
sempre il ferino istinto possa, è stòlida
lusinga da fanciulli...

La virtù, la verità, la bellezza sono dalla Natura e dal Fato negate all'uomo; e solo gli ottimi, a stento e di rado, ottengono d'abbracciarne una vana ombra. Ma qui lo soccorreva in buon punto la sua filosofia. Negate all'uomo? ed è forse la virtù nella Natura e nel Fato? dove altro essa è mai se non nel petto solo degli uomini?

Stolto! che dico? Il Vero,
Fato e Natura, e 'l Buono e 'l Bello ignòrano:
e come sempre in lega impura il fùlgido
metallo, virtù sol de l'uomo attròvasi
negli atti e nel pensiero.

L' « èmpito del ferino istinto » rugge nei suoi versi sull'amore e sulle donne: tornando a lui impossibile idealizzare e affinare l'amore, e pur non sapendo liberarsi dalle sue spire; disprezzando la donna, e pur cercandola avidamente. E risale col pensiero alle *Amazzoni*, le donne guerriere, indifferenti all'amore, nemiche agli uomini, viventi di lotte e stragi. Vinte alfine, la Grecia a perpetuo ricordo soleva scolpire sui sarcofagi le domate:

eterne prèfiche
di marmo; fide scolte a' scheltri, al cènere
freddo; del vinto minor sesso sìmbolo.

Ma furono vinte davvero? No: esse stanno sempre armate contro l'altro sesso, pronte ai danni, sempre in cuor loro indifferenti all'amore, o, ch'è lo stesso, amando solo quando loro giovi o venga in capriccio. Hanno cangiato solo il modo della guerra, ma dal combattere non cessano, e niente vale a piegarle o mitigarle:

Tutto è indarno. Al par d'un pòpolo
che il feroce odio non mìtiga
contra estraneo signor, per quanto 'l pròsperi
lo scettro pio, son queste sfingi. Il pèlago,

quando infuria, è inesoràbile
men che angusta fronte plàcida
donnesca. Nè fiducia, affetto, ossèquio,
nè piena parità quell'astio mòdera.

Nella donna prende origine ogni viltà, ogni obbrobrio dell'uomo. Nè da essa c'è scampo, perchè scorgere il pericolo non trattiene dal corrervi incontro e dal precipitarsi nell'abisso. L'Imbriani non era di coloro che s'innalzano a una vaporosa Beatrice: della lirica di Dante amò soprattutto le « canzoni pietrose », e rise (come scrisse in un'epigrafe dedicatoria) della « favoleggiata identità di una Bice di Folco di Ricovero Portinari con l'allegorica Beatrice della Vita nuova », tutto parendogli possibile « tranne che Dante fosse menno »! E non sognava nemmeno la purità della ellenica perfetta bellezza. Contempla, stupito, le classiche forme della Venere capitolina:

Muto io contemplo. Nè neo nè màcula
scopro. Castìssima
sorride a tutti, tutta dimòstrasi
l'ignuda imàgine.

Ma se ode accanto un fruscìo di veste serica e il mormorìo di un'esile voce, se scontra un lampo di rosea palpebra, se il suo sguardo intravvede una figura di donna che passa lì accanto, egli scorda subito la dea impareggiabile:

A l'alta specie, che inconsapèvole
d'umano stràzio,
eternamente vergine e giòvane,
non ha mai làcrime:

volti antepongo che affetto esàgiti;
labbra, che pàrlino;
tenaci braccia; cuori, a le angùstie
dovuti e al tùmolo.

Anche alle « angustie », tra cui le opprime il poco gentile amatore! Il quale le chiama, nei suoi versi, con le parole proprie della sua stima: druda, ganza, adultera. Non è già trasporto d'ira, ma piuttosto ch'egli non prova alcun bisogno di eufemismi: non crede al pudore, e non ha mai conosciuto l'« alto concetto », la « superba visione » di Leopardi, la « cristallizzazione » di Stendhal. Alla donna che l'ama, ma che, frenata dalla voce del dovere, vuol concedergli solo un amore di sentimento, egli chiede tutto il resto; abominando, come dichiara, ciò che mutila l'uomo e scinde lo spirito dal senso. Da un'altra, della quale è ormai sazio, si congeda crudelmente filosofando, e stracciando ogni velo d'illusione o d'ipocrisia sui loro amori.

Delle varie sue novelle, la più lunga è intitolata: *Dio ne scampi dagli Orsenigo*; perchè, dice un proverbio comasco:

> Che Dio ti scampi e liberi
> de pures, de bordocch e de formigh,
> e de la razza de Orsenig;

e una Orsenigo fu colei che provò la verità del proverbio al capitano Maurizio della Morte. E prova insieme ai lettori la verità della massima stabilita dall'autore: « che una relazione è quasi sempre più pesante del matrimonio ». Il capitano della Morte aveva appunto una « relazione » in Napoli con una signora, la quale, tra compassione e debolezza, non sapeva resistergli, ma era lacerata dai rimorsi, e, a cagione di quel fallo e della lotta interiore che sosteneva, violentemente turbata nei suoi affetti e doveri di madre di famiglia. Confidatasi a una sua amica lombarda, una Orsenigo, capitata a Napoli, costei le dà saggi consigli e le presta la sua energia per rompere la malaugurata relazione; anzi si offre intermediaria e ambasciatrice presso il Della Morte. L'Orsenigo riesce benissimo nella impresa di salvare e rimettere sulla buona strada l'amica; ma dallo strazio del giovane abbandonato, e dalla

esperienza che le tocca fare dell'acre voluttà di una passione colpevole, è minata, sconvolta, agitata sino al punto che, qualche tempo dopo, lei, la salvatrice, diventa l'amante del capitano. E con tanto abbandono e con tanto ardore, da sfidare il mondo che ciarla, affrontare il marito che l'ama, e a cui getta in faccia il proprio tradimento, abbandonare l'unica figliuola, e correre a casa del Della Morte; il quale, se accolse volentieri nei primi giorni la buona fortuna piovutagli dall'alto, era tutt'altro che pazzamente innamorato, e fu presto tutt'altro che lieto di una passione così romanticamente completa, e così imbarazzante. Ma ormai ha l'Orsenigo sulle sue braccia, e non riesce a staccarnela: come non vi riesce il marito, che la richiama ed è pronto al perdono; nè l'amica risanata, e sempre grata, che vorrebbe ora renderle ricambio di consiglio e d'opera. Nella noia che l'opprime, Maurizio si fa via via brutale: vi ha dei giorni che egli insulta e persino batte la donna; ma essa gli si aggrappa e stringe con crescente affetto. Sa di non essere amata: si contenta di stargli vicino, di essere tollerata. E Maurizio, trascinando la catena, si dà all'ozio, al giuoco, al bere, s'indebita, si rovina, cade in tanta abiettezza da accettare aiuti dalla sua amante. Il fastidio che egli prova di costei è così palese agli occhi della gente da eccitare l'offerta insultante, fattagli da un suo creditore, se mai non sarebbe disposto a cederla a compenso di un debito. Maurizio, naturalmente, risponde con uno schiaffo: ne segue un duello, nel quale egli ha un pugno infranto e una palla nel petto, e sta più giorni tra vita e morte. Disgrazia gravissima: ma resa più grave ancora dalla gratitudine della donna, che considera quel duello come cagionato dall'amore per lei e fatto in difesa dell'onor suo, onde l'ama con rinnovata tenerezza e a lui si avvinghia con disperata tenacia. La catena è ribadita. Come si vede, la storia non ha niente di buffo: è pietosa, anzi straziante. Una donna colpevole, tormentata dal rimorso:

un giovane, che si vede strappare l'amata; un'altra, onestissima e di carattere fiero, che è investita dalle fiamme che voleva spegnere; la degradazione di un uomo per effetto di una situazione irregolare; l'estrema devozione e la gratitudine di una donna non riamata, ma amante; sono tutti personaggi e motivi seriissimi. E l'Imbriani ha a lungo studiato ed esplorato il suo argomento, onde ogni particolare sembra calcato sul vero, e del vero nessun particolare, anche di quelli sui quali si suole scivolare, è risparmiato. Ma l'intonazione del racconto è feroce. L'autore sposa la causa di Maurizio, cioè dell'avversione e della noia di Maurizio, e perseguita quella povera Orsenigo; quantunque ne metta in mostra imparzialmente la nobiltà dei sentimenti, la passione ardente, disinteressata e senza ipocrisia. Tutte le virtù, quante se ne vogliono (sembra dire): ma è una donna, è una seccatrice, è la rovina dell'uomo: vada al diavolo!

La sensualità e la mancanza di rispetto per la donna aprono la via all'oscenità. E l'Imbriani si dilettò di invenzioni oscene, tra boccaccesche e rabelesiane, e compose novelle sboccate, che soleva stampare in pochi esemplari, e delle quali non è il caso di discorrere: quantunque siano spesso assai ben condotte, come, per dirne una, *Le tre maruzze*, « novella troiana da non mostrarsi alle signore », rifacimento della fiaba dell'uomo che non sa mentire, Giuseppe o Giovanni « della verità ». Ma tiriamo un velo.

E piuttosto indichiamo un'altra tendenza della sua natura, che si congiunge alle precedenti: la tendenza al grottesco. È grottesca l'altra fiaba: *Mastr' Impicca*, in cui si narra della giovane principessa ereditaria di Scaricabarili, Rosmunda, corteggiata dai re di tre stati vicini, Gaspare, Melchiorre e Baldassarre (sono i nomi dei tre re magi), l'uno gobbo, l'altro zoppo, il terzo guercio, i quali, infrangendo le regole del concorso cui si erano sottomessi, la rapiscono. Ma per l'intervento della fata Scarabocchiona protettrice della

principessa, un giovane ufficiale, un trovatello, Sennacheribbo Esposito (tale il cognome che si soleva imporre in Napoli ai trovatelli), anzi Esposito cav. Sennacheribbo, capitano dei dragoni di seconda classe, insegue i rapitori, li raggiunge oltre confine, li coglie tutti e tre mentre, giocata a dadi la principessa, stanno per violarla, e li impicca, malgrado le loro suppliche, le loro minacce e le loro ridicole contorsioni di paura: impicca tre re, con le rispettive corone sul capo! Il giovine, al ritorno, è sottoposto a processo; ma viene acclamato dal popolo, e sposa la principessa, e gli resta il nomignolo di «Mastr'Impicca». La fiaba è tutta piena di allusioni scherzose e mordaci a cose ed uomini politici. Così nella novella: *Per questo Cristo mi feci turco*, l'Imbriani si diverte a narrare le avventure di un fratacchione dissoluto, frequentatore di taverne, di bische e di postriboli; il quale non si rivolge a Cristo se non per chiedergli la grazia di un terno o di una quaterna al lotto. E un giorno, celebrando la messa, nel sollevare il calice, vi trova sotto una cartina piegata con cinque numeri. Figurarsi! Ruba quanto può di gioielli, utensili, mobili della sua chiesa e del suo convento, e di tutto fa danaro, che mette sulla cinquina. Il sabato dell'estrazione egli sta a guardare, silenzioso, dentro di sè tempestando, il ragazzo che cava i numeri dal bossolo; ed ecco uscire l'un dopo l'altro proprio i cinque che egli ha giocato: — senonchè, ciascuno con l'aumento di una unità! Il frate, a questa che reputa beffa fattagli da Cristo, convulso di rabbia, non dice parola, volge le spalle alla casa del lotto, ma non ripiglia la via del suo convento: va difilato al molo, s'imbarca sopra una tartana, raggiunge una galea barbaresca e si fa corsaro. E vedete cosa vuol dire la vocazione! (osserva l'autore). Colui che era pessimo frate, divenne eccellente corsaro; e si rese insigne per stragi, rapine, stupri, ferocie di ogni sorta. E, gloriosamente combattendo, ferito a morte, fu preso alfine in uno scontro con le galee di Malta.

Trasportato a Malta, moribondo, un prete gli si mise attorno a confortarlo; ma lui, duro. Il prete gli chiedeva una parola di pentimento, facendogli passare innanzi l'immagine di tutte le cose più sacre; e, quando gli nomina la madre, il vecchio corsaro si scuote, sente non sa qual intenerimento a quel nome, cui non c'è animo feroce che resista. Senonchè, il confortatore, vistolo vacillare, ha la cattiva idea di precipitare la vittoria, cavando fuori un crocifisso e mettendolo innanzi agli occhi del morente: « Per questo Cristo..... ». « Ah, per questo Cristo mi feci turco! », grida l'altro, cui torna in mente il ricordo stizzoso; e, respingendo il crocifisso e sghignazzando, muore.

Il grottesco, sì; ma non l'affettuoso, il tenero, il commovente: per queste corde la sua mano era troppo pesante e dura. Compose un *Libro di preghiere muliebri*, egli non credente, e fin qui poco male: anche Ernesto Renan sognava di mettere un giorno sè stesso, in forma di libro di preghiere, tra le mani delle donne. Nella prefazione all' « empio lettore » l'Imbriani diceva: « Eccoti qua parecchi sfoghi di cuore, come nelle *Eroidi* di Ovidio; sfoghi, che, invece d'essere indirizzati ad innamorati lontani, vengon tutti rivolti a Dio. Considera, dunque, ognuna di queste preghiere come un problema artistico ». Ma il problema artistico non è sciolto bene; e, se in quelle varie preghiere per la maestà del Re d'Italia, per l'anima di Vittorio Emanuele II, per la conciliazione fra Chiesa e Stato, per gli oppressori morti e i principi spodestati, pel giorno delle elezioni generali, per chieder la caduta di un ministero, in tempo di guerra giusta, in tempo di guerra ingiusta, e simili, si ritrovano i pensieri politici dell'autore, e in altre propriamente femminili, come quella « di una zitellona », è bene analizzata la situazione che si è presa a soggetto, non c'è mai il cuore e il tono della donna. Basta notare che la triste e così poetica vecchia zitella di Neera è qui chiamata fin nel titolo, comicamente e brutalmente, « zitellona ».

L'Imbriani esprime, invece, vigorosamente l'odio e il fastidio. Quando in Germania era preso dalla nostalgia della patria italiana, gli accenti che trovava erano di questa sorta:

> Nott'e dì penso agli òrridi
> monti, a' fertili piani, a' laghi cèruli,
> a le città magnìfiche,
> a' caldi vini, a le leggiadre fèmmine:
>
> ned altro io fo. Rimàngono
> negletti i libri. Invan la ganza chiàcchiera
> presso il fuoco e 'l giallògnolo
> renano asprigno m'offre in verde càlice.
>
> M'offende in lingua bàrbara
> d'amor lo invito: mi par morso d'àspide
> il bacio di germàniche
> labbra; e la bobba rea mi raspa l'ùgola!

E vigorosamente ritrae qualche episodio di guerra, come questa marcia di volontarî garibaldini tra i monti del Tirolo. — Ecco il reggimento, che da dieci ore si trascina sotto i dardi implacabili del sole, accecato dal biancore dei turbini di polvere e delle rupi circostanti. Non hanno più nelle tasche un tozzo di pane, un mozzicone di sigaro, nè un goccio di acqua o di rum nelle borracce, e vanamente van cercando con lo sguardo un po' d'ombra da arrestarvisi, una polla d'acqua, un frutto, una foglia da rinfrescarne le labbra, o spiano l'apparir di qualche nuvola sul cielo azzurro. Il canto di « Addio, biondina, addio », che risonava all'alba, è ora spento: tutti procedono taciturni. Invano gli ufficiali cercano di dar animo. L'ordine di marcia non si osserva più: chi rallenta il passo, chi getta l'arme e lo zaino e cade sfinito. Si borbotta: che il troppo è troppo; che ormai non ne possono più; hanno lasciato gli agi e gli svaghi delle loro case;

hanno lasciato le mogli e le amiche, preda alle insidie dei rivali; son tre mesi che si spossano in marce e contromarce: la campagna volge al termine, e non han visto ancora il nemico. — Ma, ad un tratto, oltre un giogo di montagna, s'ode un ricambio di salve, un grido: «all'armi!», l'avanguardia ripiega, sopraggiunge a briglia sciolta l'aiutante ad annunziare che nella valle sono due reggimenti nemici, il doppio o il triplo di quanti son essi. Il colonnello esita: vede i suoi volontarî stanchi, indisciplinati, borbottanti, e di fronte, reggimenti di regolari, freschi e in numero preponderante; pensa di schivare lo scontro inaspettato ed impari. Ma:

meraviglia! udito il tronco
rapporto appena, ecco in un lampo i ranghi
formarsi e por le baionette in canna.
Chi mormorava più, tace; chi stava
torvo in terra mancando per la fame,
sta su, con l'arme al piè, volenteroso.
Come il brado che affranto al suolo sdraiasi,
se squilla un corno e innanzi gli occhi gli agita
vermiglia banderuola ardito un giovane,
sorge e mugghiando con la coda i lombi
sbatte; così quel reggimento al primo
echeggiar di fanfara in grembo all'Alpe. —
Colonnello e maggiori e capitani
comandan: «fissi!». Indarno! Chi alla súbita
piena ripara che trabocca gli argini?
chi tenterebbe il pane al proletario
strappar di mano, ch'ei sudò ben quindici
ore a lucrarsi per la moglie e i pargoli? —
Sogghigna il capo, sfodera, alla testa
sprona, urla forte: «su, figliuoli!». E a passo
di carica si giunge al monte in cima:
quindi la truppa sul nemico frana.

Così, selvatico e duro, Vittorio Imbriani restò fino agli estremi suoi giorni, quando, tormentato da terribile infermità

si ostinava, con la febbre addosso, a lavorare, curando per la stampa testi letterarî e documenti storici, con note e prefazioni e appendici. I medici, i parenti, i familiari gli dicevano di smettere, di non istancarsi. Ed egli, in un sonetto che è delle ultime cose che scrisse, replicava:

> Bello in guerra morir sembra al soldato;
> pregando, per chi 'l crucia, all'uom del chiostro;
> sprofondato, al nocchier, nel gorgo muto.
> Forse più fiacco petto a noi fia dato,
> che pugniam con la penna e con l'inchiostro?
> Infamia eterna a chi non muor seduto!

Quale egli appare in questi versi e novelle (che pochissimi conoscono), tale fu anche nei suoi lavori di storia e di critica letteraria, che riempirono la parte maggiore della sua attività, e sono più noti. Non sarebbe questo il luogo di giudicarli sotto l'aspetto storico e scientifico, essendo stato nostro proposito delineare soltanto la sua fisonomia di scrittore. Pure, diremo brevemente che nei suoi lavori di critica (il principale sono le *Fame usurpate*) gli fecero difetto la serenità e la simpatia, doti fondamentali: onde preferì la critica distruttiva, esaminando, per esempio, nelle *Fame usurpate*, la poesia dell'Aleardi e dello Zanella, le traduzioni del Maffei e il *Fausto* del Goethe (*Un capolavoro sbagliato*). Non già che avesse torto nei suoi giudizî negativi; ma egli non vedeva se non le parti sbagliate di un'opera, e gli restava nascosto, o facilmente dimenticava, tutto il resto; e gli errori stessi non deduceva dalla psicologia degli autori che esaminava, contro i quali invece si scagliava impetuosamente e sarcasticamente, quasi fossero non già scrittori più o meno valorosi, ma delinquenti. Che il *Fausto* non sia, nel suo insieme, un'opera organica ed euritmica, è cosa universalmente riconosciuta: un «capolavoro sbagliato» potrebbe essere anche una definizione accettabile (mi pare di avere scritto altra volta), a

patto però che l'enfasi cadesse sul sostantivo « capolavoro », e non già sull'aggettivo « sbagliato »: il Goethe medesimo non lo chiamava un « ircocervo » ? Ma l'Imbriani, che si era proposto di reagire, egli espertissimo di lingua e letteratura tedesca, contro la supina ammirazione del tedeschismo che si ebbe in Italia, e specie a Napoli dopo il 1860 (e anzi, già da qualche decennio prima), si mise a strapazzare il Goethe, appunto come se fosse un impostore; e peggio ancora trattò lo Schiller; e i poeti minori come il Platen, il Bürger, lo Hebbel, non presentò mai altrimenti che come poetucoli, poetastri e poetastrucoli. Degli scrittori italiani contemporanei aveva poi, di solito, un modo semplicissimo di spacciarsi: gli bastava notare qualche dieresi, a suo parere, sbagliata, o qualche errore di lingua o di grammatica in cui, a suo parere, erano incorsi, per dichiararli asini e barbari: la dieresi specialmente era, come ebbe a scrivere il D'Ovidio, la sua « ghigliottina a vapore ». Siffatta mancanza di serenità e di simpatia gl'impedì anche di abbracciare con lo sguardo un'epoca o un gran personaggio storico, e lo spinse all'erudizione minuta, aneddotica, alle questioncelle biografiche, alle curiosità e inutilità, come si vede nei suoi molti lavori danteschi, e negli scritti coi quali portò un contributo alla storia della rivoluzione italiana. Non parliamo dei giudizî: l'antisavoino Mazzini era nè più nè meno di una canaglia; e del repubblicaneggiante Carducci, un italiano che si rispetta, non poteva pronunziare il nome senza sdegno o rossore. Non perdonava nemmeno al fratello Giorgio di aver preso le armi per la Francia repubblicana; quasi non osava compiangerlo, perchè « morto per causa ingiusta ». — I suoi molti scritti critici sono attraenti nei particolari, e contengono giudizî acuti; ma hanno bisogno di essere continuamente corretti, temperati e integrati dal buon senso del lettore. Meglio riusciva negli studî di filosofia pura e di estetica, nei quali la nervosità non può sfogarsi, o si sfoga senza troppe conseguenze perchè rimane estrinseca. Un teorema di

matematica o di filosofia è quello che è, o venga ingiallito dalla bile o allietato da un sorriso. Ma vi prese interesse solo da giovane, e, salvo qualche risultato polemico, come nella critica del Fornari, e qualche bella osservazione particolare, non vi fece nulla di ben nuovo e importante. Temperamento, come abbiamo mostrato, violento, eccessivo, pedantesco, bisbetico, se ciò determinò la sua caratteristica fisonomia di scrittore, doveva per altro impedirgli larga e feconda attività come critico e come storico.

1904.

LII

CARLO DOSSI — ALBERTO CANTONI.

I.

A primo aspetto, Carlo Dossi sembra avere molta affinità con Vittorio Imbriani. Come e più dell'Imbriani, egli si presenta irto di un linguaggio spinoso, di una sintassi contorta, di un'ortografia e una punteggiatura contro l'uso corrente. Linguaggio misto di parole dialettali o addirittura derivate e coniate dall'autore; sintassi spesso latineggiante; ortografia, che è applicazione delle proposte di Carlo Cattaneo; punteggiatura con la pausa della doppia virgola e con gl'interrogativi ed esclamativi non solo a fine ma a principio di frase, conforme al sistema spagnuolo. Come l'Imbriani, la faccia ch'egli mostra (almeno la prima e più nota, quella che si vede nei suoi libri *La desinenza in A*, *Dal Calamaio di un medico*, *Campionario*) è di satirico e di pessimista: egli ama dipingere in un colore, che è assenza di colore, nel nero: il suo atramento è l'atrabile.

Ma noi non dobbiamo imitare i classificatori che si fermano alla superficie, presto soddisfatti di quel qualsiasi elemento comune che riescono a cogliere e che loro basta per allogare un'anima nel casellario; nè, seguendo la fama, dar maggiore o esclusiva importanza a quelle opere di uno scrit-

tore, sulle quali per cause accidentali si sia fissata l'attenzione comune. Leggendo con amore le opere del Dossi, leggendole tutte, cioè anche quelle pubblicate fuori commercio e diventate ormai rarità bibliografiche, la somiglianza che si è notata di sopra, dilegua, o si mostra ben piccola. Quella forma insueta, che nell'Imbriani abbiamo visto essere manifestazione di un cervello stravagante, pedantesco, dispettoso, nel Dossi ha tutt'altra origine e significato: è la forma di uno spirito solitario, che bada a ritrarre nella loro originale individualità le proprie impressioni, i più lievi fremiti e brividi e battiti che gli attraversano il petto, come i fuggevoli gesti e gli evanescenti colori che attraggono il suo sguardo; e li ritrae con tutte le risonanze che destano in lui, sia di parole dialettali sia di reminiscenze erudite sia di parole che non esistono eppur dovrebbero esistere, perchè la lingua italiana le contiene potenzialmente e ne è come gravida. Potrebbe dirsi talvolta, il suo, un linguaggio interno, cioè un linguaggio col quale l'autore discorre con sè medesimo, innamorato dei suoi ricordi, e, come gl'innamorati, usando parole piene di reconditi significati, che gli estranei non intendono. E richiede perciò un'iniziazione, uno sforzo di adattamento, che se ripugna ai pigri, i quali vogliono giudicare un artista senza moversi dal posto in cui si trovano sdraiati, è pure lo sforzo che tuttodì compiono gli spiriti intelligenti e simpatici. Ridurre quelle impressioni ad altra forma più semplice e comune, più « socializzata », sarebbe parso al Dossi un diminuirle e alterarle. Il suo senso artistico vi si è rifiutato. Ha dunque violato le convenzioni letterarie per non violare se stesso; e quella violazione non è effetto d'indisciplina e di sciatteria, ma di scrupolosità: non è libertinaggio, ma rigore. Anche quando adopera discutibili innovazioni ortografiche e di punteggiatura, egli ubbidisce a un bisogno artistico di esattezza e di miglior rilievo. — D'altra parte, e passando all'altro punto del confronto, dalla forma al contenuto di pensiero, se il

Dossi è satirico (e tale è certamente in molta parte dei suoi scritti), non si può affermare che l'effusione satirica risponda al vero suo carattere, e che sia la più schietta e geniale produzione dell'arte sua.

Di un artista non bisogna domandarsi che cosa lo ha indotto a scrivere, ma che cosa lo ha fatto diventare poeta. Si scrive per tante ragioni e occasioni, per proposito, per vanità, per esercizio, per inculcare le proprie idee, per gareggiare con altri individui: si è poeti per l'impulso irrefrenabile di certe immagini di vita, che laddove negli uomini comuni passano fuggevoli senza traccia o appena osservate, nei poeti persistono più a lungo, si richiamano, si aggruppano e formano organismi fantastici.

E Carlo Dossi ebbe il suo tesoretto poetico in certi sentimenti di bontà e d'intimità, in certe raffinatezze di animo ripiegato su sè stesso, in certa sua squisita sensibilità e sottigliezza d'osservatore. A diciotto anni, scriveva l'*Altrieri*, risalendo già il corso della sua vita, che era tutta nella sua fanciullezza appena chiusa, e ricercando i primi ricordi sopiti nella memoria, le prime cose viste, le prime voci ascoltate. Qui racconta la sua infantile amicizia per la piccola Lisa, la bambina ammalata che gli è data compagna di giuochi nella villa paterna e che è presto raggiunta dalla Morte; la sua entrata in collegio, e le vicende dei varî suoi compagni e maestri; il suo primo entrare nella società. A vent'anni scrive, nientemeno, l'autobiografia, la *Vita di Alberto Pisani*, la storia della sua adolescenza e del suo primo amore. Quanta intensità ed evidenza, quale acre sapore di verità in quelle pagine che paiono bizzarre! — C'è un momento in cui Alberto, dopo la morte della nonna, che a lui sembra di non aver amato abbastanza, ha un primo rimorso, fa per la prima volta l'esame di coscienza, e non ritrova in sè virtù alcuna; si sente sfornito di studî, arido d'animo, privo di bontà. E ne rimane come annientato. L'indagine ansiosa e scorata

si svolge tacita nel suo petto, una sera, nel silenzio della sua stanza. A un tratto, « tolto sul tavolino un candeliere acceso... andò a piantarsi innanzi uno specchio. E il lume, battendogli in viso da un lato, gli riempì le occhiaje e gli incavi delle magrissime guance. — Ne impaurì. Sgocciolàndosi addosso la cera e singhiozzando, si lasciò cadere su'na sedia e... Egli senza talento! egli senza dottrina!... Cattivo... E brutto! ». Uomini così fatti, sensitivi, tormentatori di sè stessi, non hanno il rigoglio e l'audacia della vita esterna; nè hanno l'audacia nell'amore e la soddisfazione nella realtà. Alberto Pisani intende presto la profonda ideale verità della dantesca *Vita nuova*: « Fu la mirabile Beatrice, vera? E tutta vera? oppure Dante nella sua unicità condannato a non trovare altri, che pari a lui sentisse, se la plasmò o compì nell'alta fantasia, poi illuso gioì o sofferse dell'ombra sua? ». Gli uomini chiamano amore cose, che possono avere ben altri nomi: « i gentilissimi, e pochi, sospirano inutilmente il loro secondo ed ultimo tomo ». « Quanto ad Alberto, nulla! Gli parea la vita monotona, stracca, come una strada postale alla Bassa. Vedeva bene un nùvolo di giovanette, ma neppure una tirata su ad amare; tutte di matrimonio, o di a l t r o; poi, stesse maniere, spirito uguale, una medèsima aria di viso; di più, legate a questi cinque palmi di terra da un nome, da una parentela, da un patrimonio. No, no. — Alberto non ne voleva; troppo dense, troppo r e a l i. — Alberto avrebbe invece voluto una semidiafana amante. A notte chiusa, i convegni. Ella sarèbbegli apparsa vestita di abbagliante beltà, contornata da un filo nebuloso di luce. Fianco a fianco, entro il lume lunare, avrèbbero passeggiata la solitaria campagna, favellando de' cieli. Al rischiararsi di cui — disciòltasi ella ne la rosea nebbia — Alberto, gonfio di amore, fiero di tanto segreto, sarebbe tornato nel sòlito. Così, egli avrebbe voluto che la strana amorosa entrasse, mentre stava scrivendo, nello studietto, e lievemente gli sedesse di contra. Ed egli, alzando gli occhi,

avrebbe incontrato quelli di lei... nuotanti nella passione. Alberto credeva amore perfetto un fascio di desideri ardentissimi, di cui si fuggisse l'adempimento. Scopo raggiunto, amore finito ». E l'amore, che egli narra nella fantasiosa autobiografia, è per una donna alla quale non parla mai, e per avvicinarsi alla quale non trova altro mezzo che di scrivere e stampare un libro, che attira infatti l'attenzione dell'amata; ma, quando un amico, a richiesta della signora, si accinge a presentarlo, e se lo trae dietro riluttante e palpitante, e i due giungono alla casa di lei e domandano alla portinaia se la signora è in casa, ricevono la risposta che è morta! Alberto riesce, corrompendo il custode del cimitero, ad averne il cadavere presso di sè, in un'abitazione remota; lo scopre, lo contempla, accosta l'orecchio al cuore della morta, e lo sente lievemente battere: la morta sta per rivivere. Rivivrà; rivive. Ma sul petto ella ha un ritratto: rivivrà non per lui, ma per un altro: ed egli l'uccide e si uccide. Fantasticheria, che ha del simbolico.

Tutta l'autobiografia è piena di bozzetti e raccontini, che, staccandosene, costituirono poi, con qualche aggiunta, il volume: *Goccie d'inchiostro*. Alcuni sono bozzetti di bambini, dove il Dossi, da un niente, sa trarre una pagina indimenticabile: come in questa scenetta che s'intitola *Le caramelle*, e che bisogna leggere piano, assaporando:

— *Monsù, doi soldi d' caramel* — disse un fanciullo, entrando frettolosamente con due bambine che gli trottavan di pari. E, tutti e tre, postàronsi al banco.

Il caffettiere, lasciato il giornale, si alzò.

Io adocchiai i piccini. L'*omo* era in blusa celeste e in berrettino da soldatello. A quel po' di aria baciocca che i *maschi* hanno in sugli otto, trapelava nel musino di lui la coscienza della sua doppia importante funzione di compratore, custode di una rispettabile somma. La quale somma egli chiudeva in pugno. E tenevala stretta ve'!

Ma e la bimba alla sinistra di lui? Qual fino e sentimentale visuccio!... visuccio promettente di quelle smortone impastate di chiaro di luna, che dove lascian lo sguardo, guai!

La puttina invece alla diritta, era un brioso raggio di sole. Non toccava i cinque anni. Tomboletta, latte-e-vino con una vestuccia corta inamidata, reggevasi in sulla punta delle scarpette; attaccando le palme all'orlo del banco, poggiava tramezzo a quelle, il mento.

E i sei occhietti — due neri, due grigi e due castagnini — si attrupparono intorno alla mano del caffettiere. Questa, mise un piccolo peso su'n guscio della bilancia; gli occhietti ve la accompagnarono: la si diresse a dipalcare un baràttolo; gli occhietti le tennero dietro: *tach tach*... il caffettiere lasciò cadere sul piatto le caramelle... tre, quattro, cinque... ad ogni *tach*, i fanciulli si sogguardavano e sorridevano.

Ma per due soldi i sorrisi non potevano esser molti.

Mi venne un'idea.

Avvertii con una tossetta il *monsù* e mèssomi a traverso la bocca l'indice, mi diedi, dietro i bimbi, a far segno: cioè ad accennare il baràttolo, indi, a rovesciare la mano verso la coppa della bilancia.

Bah! Il caffettiere era proprio grosso di scorza. Salvo il cenno del zitto, non mi comprese per niente. Anzi, egli ebbe il coraggio — sottolineo *coraggio* — di ripigliarsi una caramella avvantaggina e riporla. Tre guardi mortificati la seguitarono e tre sospiri.

Così, fu il cartoccio aggruppato, e consegnato all'ometto.

Questi *mollò* allora il due-soldi. Stettero tutti e tre, un momento, a vederlo sparire nel fesso del banco; poi, con un balzo di gioia, scapparono via.

— *Chiel* che voleva? — mi domandò il caffettiere.

— Volevo che loro votaste il baràttolo — risposi stizzito. — Pagavo io.

Ei si rimase un po' grullo.

Contagg! — disse — bisognava parlare.

Fosse egli stato una donna!

Non si poteva cogliere meglio l'anima del bambino messa tutta sopra un desiderio, un giocattolo, una *caramella*; nè meglio ritrarre l'intenerimento per quei piccoli uomini, che per così poco si riempiono di felicità e provano persino ansie e sospiri. È una poesia in prosa, di una indefinibile tenerezza. E chi oserebbe biasimare la lingua e lo stile? chi oserebbe proporre una qualsiasi correzione? Come è bene appropriato, per esempio, quell': « e postàronsi al banco », che un manzoniano criticherebbe pel suffisso incorporato che è dello stile antico e non del popolare e toscano! Come è efficace quel «mollò», che riproduce il movimento della piccola mano infantile e reca con sè quasi un'ombra di dispiacere nel « duesoldi » che bisogna lasciare e alle cui sorti i bambini ancora s'interessano, e le seguono finchè sparisce nel baratro! È una pagina classica, se « classico » significa determinato e preciso in ogni particolare. Il Dossi ha, ad ogni punto, di questi brani descrittivi e lirici insieme, quasi perfetti nella loro apparente contorsione. Scherza e ciarla e ride con lui, la piccola Lisa, sacra a prossima morte, nel bosco. A un tratto si ferma: « E azzittì. Poi capricciò. Sopra di noi, ad un frullo, si era mosso il fogliame. Gocciarono silenziosi momenti ». Come qui correggerebbe un correttore di còmpiti? « Scorsero alcuni momenti di silenzio »?

Un altro bozzetto infantile è *La casetta di Gigio*, in cui è rappresentata la voluttà del bambino che si apparta in un cantuccio, all'oscuro, tra le coltri, non per dormire, ma per vivere, costruendosi il suo mondo e popolandolo dei fantasmi che gli sono cari. L'autore ritrova il legame dell'anima sua con quel movimento infantile:

— Mammina, condùcimi in nanna — disse a mezza voce un toso nell'abbracciare mia cugina Claudia.

— Sì presto? — domandò essa, guardando il pèndolo che segnava le otto. E perchè mai, Gigio? —

Il mimmo sorrise maliziosetto.

Ah! non vuoi dirlo tu — fece la mamma — lo dirò io. —

Gigio nascose il suo paffuto visino contro la spalla di lei.

— Sai, Carlo — diss'ella, volgèndosi a mè — Qui il mio *bruttissimo* bimbo, intorno a quest'ora, ha la malinconia del letto. Comincia a fregàrmisi, come un gattuccio, alle gonne, mi tira i gheroni, insomma non sta più quieto fino a che io (egli mi dice il suo *brougham*) finchè lo porti alla cuccia, lo svesta al pari di una poppàtola — poi ve lo acconci.

Bene, come l'è infoderato e ci ha avuti e baci e bacini, sai che mi fa? nasconde il capetto sotto le coltri... già, una cattiva abitudine...

— Ma ci si vedono tante cose... belle — mormorò il piccinino.

— E vuole — seguì la mamma — che io gli smorzi presto il lume; non solo; ch'io me n'esca zitta, sulla punta dei piedi... Di', pensi ch'egli intenda dormire?

— Mammina! — sospirò il mammoletto.

— Figùrati, Carlo, che prima di venirmi a chiamare, e' s'apparecchia un magazzino di roba sotto ai guanciali; vi disaccoccia, credo, tutto ciò che riesce a razzolarsi qui in casa... le chicche, i rottami di zùcchero... anche i chiodi. Non parlo dei suoi fantoccini. Ieri, per dirtene una, gli scopersi nel letto, indovina? la gamba di uno sgabelluccio. Voleva, che so io! voleva gli sostenesse *la volta*... Qual volta?

— Andiamo... dunque! — fe' il mimmo, raspando con un piedino sull'intavolato.

— Gua' che ti rompi le scarpe, bimbo! — osservò premurosa la mamma — Già, tu farai sempre a tuo senno — Dà la buona notte al cugino (e prendèndoselo al collo ed alzàndosi:) Oh! la casetta di Gigio! — quindi uscì.

Udii, al di là della porta, fresche risa e baciozzi.

La sua casetta!... il lettuccio!... mi si gonfiarono gli occhi. Sovènnemi di un'altra mammina, un'amorosa mammina che stava cucendo sotto il chiarore di una lucerna una camiciuola pel suo tosetto, sovènnemi di questo tosetto, biondo e ricciuto, che serràndosele intorno, susurrava lui pure: condùcimi in nanna.

E adesso!... Più nulla. Proprio? Ah! no. La mia casetta l'ho ancora.

Quando, stanco dalla giornaliera lotta contro la poltronàggine, avvilito dalle piccole cattiverie in cui scappuccio ogni tratto, dalle ridicole transazioncelle fra il mio dentro e il mio fuori e, più, avvilito dal sentirmi come tutti gli altri, un burattino in balìa di mano ignota, mi nicchio, mi faccio il covo in mezzo alle coltri e, a poco a poco, nella ebbrezza lieve che precede il sonno, dimentico questo mio corpaccio — godo... parmi godere, infine! la libertà.

Se Gigio reca in lettino un subisso di roba, io pure. Tutte quelle impressioni, quèi sentimenti, che per la via degli occhi e delle orecchie, affollarono nel mio capo, sgarbugliansi, mi sciorinano. Un cioccolatino, e Gigio tocca la posta di un panettone; a me si moltiplicano le idèe, le più disparate assorèllansi. Tutte quelle imàgini, la notte prima plasmate, dietro alle quali durante il giorno ho corso... dàlle dàlle... non imprigionàndone che qualcheduna — ed anche questa sciupata — mi riappàjono, disègnansi nettamente. Se un dolore, una mortificazione, un'offesa, m'han fatto nodo alla gola, ecco, tranquille làgrime che le cancellano: il ricordo delle mie buone azioni — quantunque le buone sien poche — m'inonda di gioja.

Poi — alcuna volta — disfatto in un battibaleno il mondo, ivi lo rifaccio a mio modo: che generale riversamento! Altre invece, il cervello, non conservàndomi di sè che una briccia, mi si suddivide in migliaja di parti.

Allora, fra de' piccoli èsseri *miei*, riannodo le fila interrotte dal giorno, le fila delle loro comedie o tragedie. Circola in ognuno la mia volontà; tutto, dinanzi ad essa, si piega; oppongo a mè medesimo ostacoli per il piacere di abbàtterli. Insomma, ho a dirla? io non giravolo più con la terra. Fuori da ogni potenza fisica, fuori dal tempo — creo, provo la superbia di...

— Gigio è nella sua casetta — fe' Claudia, riaprendo la porta.

Anche qui la forma è perfetta. Ed altre figure di bambini ed altre commozioni da bambini, parimenti intense e ricche di significato, sfilano nelle sue pagine: la « cassierina » di una compagnia di funamboli; « Tesoretta », la fanciullina festeggiata e carezzata, della quale il cane di casa terribilmente ingelosisce; le guerre silenziose e feroci dei bambini coi loro

soldatini e fantocci, che puniscono e distruggono; i racconti della nonna, la quale aveva nei suoi primi anni assistito al dramma della grande rivoluzione, che si ripercuoteva nella Savoia e nel Piemonte. La nonna gli narrava d'Isolina, la sua compagna di convento, la figliuola di aristocratici ghigliottinati, la gentile figurina, svelta e fragile come un vetro di Murano, dalle mani bianche e trasparenti, ornate di anelli, sola ricchezza rimastale. Un giorno, una frotta di giacobini invadono il convento e la trascinano via. Annotta: le educande si raccolgono nell'oratorio. « L'oratorio dava su una viuzza perduta. Quando splendeva la luna, non vi si accendèvano lumi. Quella sera splendeva la luna. — Le suore s'inginocchiàrono senza dir parola; intorno di esse, noi; e pregammo. — Gemea la calma notturna. Per chi pregavamo, tu sai. — Ma, a un tratto, suono di vetri spezzati: e, a terra, il tonfo di cosa morta. E un grido: *vive la république!* — Balzammo in piè sbigottite... Dio! Sul pavimento giaceva tagliata una mano, bianca, ornata ancora di anella... ». E il piccolo Alberto si serrava addosso alla nonna, inorridito; e « rimanea pensoso il resto della giornata. A notte, sognava — e mani e mani spiccate, sotto il chiaro di luna, che gocciolàvano sangue, fine, bianchissime, inanellate di topazi e smeraldi ». Isolina fu divorata dalla belva inferocita; più tardi, il Dossi osserva la fanciulla fatta martire dagli scrupoli religiosi, dalla disciplina ascetica, che confessa come peccato orrendo il suo primo moto d'amore e come peccato lo espia per imposizione del confessore, e si consuma lentamente: finchè giunge il giorno in cui non può più levarsi di letto. « O voi, lasciate di attenderla, gentili vestine pendenti in un canto della cameretta di lei, e tu pel primo, scialletto rosso, uso a seguire sì amorosamente le sue virginee forme. Pòvero canarino, chi ti offrirà mai il pignòlo? Vasetti di fiori, v'inaffierà chi? le lagrime di una madre, forse? Due giorni ancora, e la vostra graziosa padrona si torcerà

in delirio sul suo lettuccio, un crepitìo di fiamma dannata all'orecchio, serrando convulsamente nelle mani aggrinzite una croce e nella mente esaltata un amante; ancora una notte! e voi la vedrete supina, immota, pàllida e fredda come l'alba nascente ». — « O giovinette, peccate! », conclude l'autore dinanzi all'orrore di quel martirio, sollevandosi, da quella negazione della vita, a respirare la vita.

Se il Dossi non conosce l'ebbrezza dell'erotismo sensuale, in cambio ha una somma gentilezza nel rappresentare gli amori che germinano, gli amori repressi o le gioie degli amori innocenti. Un giovane signore, andando a caccia, si ricovera a sera in una osteria di montagna, dov'è servito da una fanciulla: pranza, e poi resta al buio, assorto lui, assorta la fanciulla dall'altro lato, sogguardandosi, l'uno attratto verso l'altra: la povera fanciulla sa che quel bel giovane non può esser di lei, di lei occupata a lavare i piatti in cucina; e il giovane, che è turbato dalla vista della ragazza, ha ancora troppa timidezza e sentimento di rispetto da tentare cinicamente un'avventura. Suonano le undici: il giovane si risolve a chiedere una stanza per dormire: la ragazza accende il lume per accompagnarlo:

Se non che, ecco il primo ripiano.

E si fermano là. Guido china la candela di lui, intatta, verso l'accesa di lei; quanto agli sguardi, sono bassi di già, chè ciascuno si crede sotto quelli dell'altro.

Diàvolo di uno stoppino! non vuòi pigliare, eh? È Amore, che ti filò? ti par di troppo anche una? Cert'è, che, adesso, i polsi dei due be' giovanetti non sono i propri per accèndere lumi.

Ma, infine, aah! ci rièscono. Le due fiammelle stanno un istante confuse, poi si distaccano. E anch'essi. Auguransi la *buona notte* (intantochè se la danno cattiva); lui, apre un uscio e scompare; lei ridiscende la scala.

E il bracco? Il bracco, navigato vecchione, che ride forse tra i denti, si allunga alla porta del suo arancino signore.

Pare, dei tre, l'ùnico soddisfatto.

Con la stessa delicatezza il Dossi descrive la riconciliazione di due sposi, dopo il loro primo dissidio, entrambi desiderosi di rappaciarsi ed entrambi ritenuti dal puntiglio (*Valichi di montagne*), o la diversione di altri due, che, accintisi a un lungo viaggio sognato dalla donna prima del matrimonio, finiscono col restare al primo albergo in cui sono capitati (*Viaggio di nozze*).

Certi stati e passaggi d'animo il Dossi li ha, si può dire, scoperti, o egli solo ha saputo farli valere artisticamente. Darò per esempio il bozzetto che s'intitola: *De consolatione philosophiae*:

— Dio solo il potrebbe — rispose solennemente il dottore.

Il volto di Arrigo assunse la pallidezza del volto della sua gióvine sposa, che — gravato il ciglio dalla mano di morte — giacèvagli innanzi in quel letto, di tanta gioja ricordo e di tanta vita. Arrigo stette per dare in un urlo; si frenò a stento, e non potendo altrimenti, corse a celare l'ambascia nella stanza vicina. E là cadde in una poltrona, le palme alla faccia.

Pòvera Lisa! pòvera Lisa! Non un anno, da che èragli apparsa nella solitaria e brulla sua via, qual rugiada, qual fiore — e vedèvasela ancora, petulante di gioventù e freschezza, entrargli nell'ammuffito studio, a mèttergli in fuga i topi e le tarme, ad aprirgli le imposte al sole che crea, all'innamorata natura. Oh i libri si vendicàvano ben crudelmente della loro rivale!

E Arrigo singhiozzò disperato.

Ma e non un conforto a tanta e sì orrenda e improvvisa jattura? dovrà mai l'uomo esser lasciato solo, senza difesa, alle belve affamate de' propri dolori? Che gli giovava di avere, anni e anni, impallidito sui libri, mietendo altrui esperienza, quand'ora, in bisogno, non se ne sapeva comporre un panetto? A che studii se non apprendi a viver da amico colla sventura, tua obbligatoria compagna? a che pensi?

O vieni, filosofia! tu che guardando le cose e gli avvenimenti fuori di noi, li vedi nella loro essenza e non nella loro relatività — tu che trovi a tutto una scusa e nulla ti fà stupore: filosofia,

che hai fatto ricca la povertà di Epicuro e felice la ricchezza di Sèneca; che hai in una disputa con sperimento cangiato l'agonia di Socrate e in una tranquilla accademia l'impero di Marco — o tu che non abbandoni chi ti ama; unico patrimonio salvo da' colpi della fortuna.

Vieni e confòrtami. Dalle tue eccelse regioni, imperturbabilmente serene, ben sai il mondo cos'è: — un punto, un quasi impercettibile punto. Che è dunque colle sue piccine passioni la umanità? anzi — «fra il lampo di vita ed il tuono di morte» ov'è l'uomo?

Filosofia, dammi, se non il sorriso, l'indifferenza almeno del saggio. Menti, ma consòlami.

Non c'è male, m'hai detto, donde bene non sorga. Natura è perpetuamente, incorreggibilmente buona. Al disopra di quelle nerissime nubi, splende immacolato l'azzurro: si scioglieranno le nubi, l'azzurro mai. Se ti par dunque la vita un doloroso sospiro, non è forse la morte la cessazione di quello? e se la morte è di un dolore la fine, perchè la invidi, la imprechi, la vuòi furare a chi ami?

Ami! — sì è vero — ma avresti amato poi sempre? Lisa era bella... La vecchiaia avrèbbela resa brutta: Lisa era buona... la bruttezza l'avrebbe fatta sembrare cattiva. Ma, or morendo immatura, essa ti lascia il ricordo di lei intatto. Ti sarà sempre e giòvane e bella e soave e... tua. Di desiderio più che di soddisfazione cibasi Amore. Eternamente si àmano gli ideali perchè non raggiungonsi mai. Cosa invece che cominciò, è destinata a cessare. Or non è meglio che cessi innanzi la sazietà?

Eppòi tu sei nato agli studii. Vògliono pace gli studii... Dove trovare mai pace fuorchè in solitudine? Distratto dalle quotidiane meschinissime cure della famiglia, con un occhio alla pèntola, aspettata dai tuòi figliuoletti, e l'altro alla tua letteraria coscienza, avresti tutta la vita, per dir così, *loscheggiato*, di te insoddisfattissimo. Chi non procede per una sol via, di nessuna va a capo; chi l'arco non tende del proprio intelletto ad un ùnico scopo, nulla colpisce. Ringrazia dunque la provvidenza, che per l'utile prova del duolo ti riconduce alla felicità. I tuòi libri ti han perdonato e ti attèndono, pronti a riaprirti i loro tesori, a lasciarsi ancor

lèggere, fra linea e linea e nei màrgini, i riposti veri. Quali ore, quali giorni di voluttà con quèi tuòi vecchi compagni! Eccoti allo scrittojo, fatto un sol corpo con esso, immèmore delle immondissime carni, palla galeotta dell'anima, immèmore di quel bagno penale che chiamasi *il mondo* — èccoti, nell'abbraccio fecondo con un altro cervello, generando idèe da idèe, conquistando terreno sull'avvenire — aggiungendo nuovi piuoli all'infinita scala vèr Dio...

E già il singulto di Arrigo taceva e trionfàvagli la pupilla. Filosofia tanto invocata gli stava seduta sulle ginocchia e reclinava la testa contro le spalle di lui.

Quand'ecco, il dottore. La sua faccia da lunga èrasi fatta tonda.

Stupirono l'uno dell'altro.

— Salva! — esclamò con voce commossa il dottore.

— Davvero? — fe' Arrigo.

La voce d'Arrigo scrocchiò.

Era gioia? Quà co' vostri lambicchi, chimici dei sentimenti.

L'accomodamento alle nuove condizioni di vita, dopo la sventura temuta, — accomodamento che l'impulso stesso della vita avrebbe prodotto: il tempo, si dice, è il gran medico, — qui si compie rapidamente in fantasia, per anticipazione ideale, da uno spirito meditativo, abituato a trarsi fuori dall'impero del presente. L'arte del Dossi ha meravigliosamente rappresentato quel processo psicologico: l'uomo, in pochi istanti, ha vissuto alcuni anni, e risvegliato dalla meditazione, ch'è diventata sogno attraente, non può non provare un rapido senso di disagio e di delusione.

Carlo Dossi non aveva ancora quarant'anni quando cessò dal pubblicare libri; ma, a mio parere, egli aveva esaurito il suo tesoretto già molto tempo innanzi, passati di poco i venti anni. I suoi lavori posteriori sono una serie di tentativi e di sforzi, ma non hanno la spontaneità e genialità dei suoi primi. In due direzioni egli tentò nel secondo periodo di aprirsi una via letteraria: col poema d'idee e col poema satirico, con la *Colonia felice* e coi tre volumi di *Ritratti umani*. Se si cercano osservazioni fini, espressioni vigorose, motti ricchi

di arguzia e d'ingegnosità, se ne troveranno molti in queste opere, che sono sempre cose non volgari, di uno spirito che preferisce lo stravagante e la distinzione bisbetica alla mediocrità sennata e plausibile del pensiero e della forma. Ma l'organismo artistico, onde palpitano di vita i bozzetti dell'*Altrieri*, della *Vita di Alberto Pisani*, delle *Goccie d'inchiostro*, non c'è più.

La *Colonia felice* racconta la palingenesi di una frotta di delinquenti, di deportati in un'isola deserta, i quali dalla guerra tra loro, dalla distruzione e dalla strage, passano via via a darsi leggi, a stabilire la pace, a fondare lo stato, col rispetto della proprietà, con la santità delle nozze, con l'educazione della prole, con la redenzione compiuta dall'amore. L'autore condannò poi il suo libro per ragioni scientifiche, diremo così, lombrosiane, giudicando assurdo che uomini i quali hanno tendenza ereditaria al delitto, organismi irremediabilmente condannati alla corruttela e distruzione, possano mai vivere di vita sana e armonica, e prosperare; e altresì per ragioni artistiche, sembrandogli lo stile del libro troppo latino e proveniente da un'originaria concezione di romanzo storico, abbandonata ma non obliterata del tutto. Per quel che è delle ragioni scientifiche, è chiaro che esse non giustificano la condanna; nè da sola la giustifica l'asserita tendenza dello stile. Il difetto della *Colonia felice* è, in verità, nel carattere astratto che ritengono i personaggi che in essa operano e le vicende cui sono sottomessi: il Dossi ha escogitato una trama di idee, e poi ha procurato di ridurre le idee a uomini e a cose: l'incarnazione non gli è riuscita a pieno, nè, di solito, a questo modo, riesce.

I *Ritratti umani* offrono una descrizione satirica della società. E già nei suoi primi scritti il Dossi aveva qualche fosca pittura, come delle vie notturne di una grande città quando regna Priapo, e di alcuni esseri malvagi e maligni, come nei *Frequentatori della portineria*. È il rovescio della medaglia

di un'anima delicata, che, vagheggiando il nobile e il puro, soffre nell'incontrarsi col turpe e col volgare, e ne è tormentata come da un incubo. Ma nei *Ritratti umani* si tenta la satira di pensiero, come nella *Colonia felice* si era tentata l'utopia con fondamento di pensiero; e quella satira è inefficace, perchè generica e poco profonda. Nel *Campionario* se la piglia coi lettori, che non leggono o non comprendono; coi dilettanti di musica e di poesia, di scienza o di cucina, che dilettano sè medesimi, ma non gli altri; coi finti grandi uomini; coi seccatori; con gli allarmisti; coi contrattempisti; coi fannulloni, teologi, metafisici o grammatici; coi fanatici per la matematica, e via. Nella *Desinenza in A* (che reca una lunga prefazione contro i critici d'arte puristi, moralisti o altrimenti pedanteschi), la guerra è contro le donne: contro la fanciulla che, istruita dalla madre, fingendo ingenuità e virtù domestiche, si fa sposare da un vecchio, e lo tradisce e martoria; contro la figliuola, che smania per la morte del padre, dando pubblico spettacolo di svenimenti, mentre il cuore le si gonfia di gioia per la liberazione, che le rende possibile di gettarsi nelle braccia dell'amante; contro l'eropatia, che istupidisce vecchi, uomini maturi e ragazzi; e contro non so quante di altrettali stoltezze, corruttele, malvagità e turpitudini. Nei ritratti *Dal calamaio di un medico*, sfilano viziosi, finti malati, eredi avidi che depredano il morto, e altri personaggi orrendi. Il fondo d'idee è vecchio: a volte, pare di leggere un libro del Cinquecento, un libro del Doni o del Franco, o anche l'*Encomion moriae* di Erasmo, senza quella vivezza, che per le condizioni del suo tempo era in Erasmo, quando metteva alla berlina dottori scolastici, vescovi e fratacci. Una satira ha valore di pensiero quando è concreta e contemporanea: tali i sarcasmi del Marx contro gli economisti borghesi e gli apologeti del liberismo; tali quelli dello Schopenhauer contro i filosofi professori; o l'ironia di Biagio Pascal contro i casisti e i gesuiti. Ma ciò che poi soprattutto importa

notare è, che l'odio contro i seccatori o contro le donne non prende, in queste pagine del Dossi, vita d'arte. L'autore non dà corpo e moto a personaggi ridicoli o odiosi, ma li proclama odiosi e li vuole ridicoli, senza lasciarceli vedere e contemplare; donde un senso di vuoto, come di chi battagli contro fantasmi. Il suo fraseggiare diventa allora rettorico: tutto fiorettato di antitesi e di ravvicinamenti ricercati, che molto spesso sono freddure: « Uniche gioie del matrimonio, ch'egli conosca, sono quelle che gli vendette salate l'orefice ». E, pochi periodi dopo, accennando alla sposa, che si era finta economa: « Immaginatevi che economia! Questa sola la cosa, di cui si facesse risparmio ». La ricerca verbale che, nei bozzetti giovanili, era virtù, qui diventa vizio, perchè sta per sè e non illumina nulla.

Carlo Dossi disegnava di scrivere altri nove o dieci volumi di *Ritratti umani*, per compiere la sua indagine del mondo reale, e poi altri libri contenenti la sua filosofia o utopia, le sue aspirazioni ideali, sèguito della *Colonia felice*; e, in ultimo, avrebbe tentato di riunire e fondere le due correnti. Ma nè ha fatto ciò, nè ha mai pubblicato il sèguito delle sue utopie e delle sue satire. È stato un semplice caso, dovuto alle congiunture della vita? A me non sembra. Anch'egli forse (come il Guerrazzi disse una volta di Tommaso Grossi) aveva ricevuto dalla natura una bottiglina di olio finissimo: e presto l'ebbe tutta versata.

II.

Vi sono uomini che si cacciano risolutamente nel fiume della vita, investendolo con l'azione e col pensiero; e ve ne sono altri che lo tentano or qua or là dalla sponda, vi fanno scorrere su l'occhio cercando di esplorarlo, o vi entrano appena e tosto se ne ritraggono, e indugiano come aspettando

il momento buono, che non viene mai. Di questi ultimi fu Alberto Cantoni; o tale era, almeno, la figura fantastica che gli sorgeva nell'animo, e che era oggetto della sua contemplazione, del suo costante interessamento e del suo esame.

Vedendolo così pensoso, non gli chiedete che vi solva, dantescamente, dubbî; non otterrete da lui pensieri conclusivi, coerenti o che vadano a fondo dei problemi. Nel continuo tormento dell'autosservazione e dell'autocritica, egli rifletteva assai, anzitutto, sopra la sua arte; e si provò più volte a speculare sulle leggi della drammatica e della novellistica, dell'*humour* e dello stile; ma le sue teorie sono ora troppo generiche, ora di carattere meramente personale. «L'arte non deve muovere la invidia degli umili, blandendo la oltracotanza dei forti, come non deve destare il maltalento dei forti, esagerando le franchigie dei deboli; deve... condurre tutte [le sue creature] a riconoscere i proprî vantaggi ed a compatire tutti i danni delle altre». Questa potrà esser bene l'intenzione di un singolo romanzo o dramma; ma non è, di certo, la definizione dell'arte. Ritrae nei loro opposti caratteri due forme di *humour*, quello classico e il moderno, e presagisce: «Dalle vostre ceneri sorgerà presto l'*humour* futuro, più fine e più castigato del nonno, più semplice e più sincero del babbo, perchè tu, vecchio, sei diventato volgaruccio e sei ancora vergognosamente sensuale; e tu, preteso giovane, tiri troppo al casista e al gesuita. Il sorriso ed il dolore, come eterni che sono, seguiteranno, mercè del vostro erede, a giovarsi vicendevolmente, ma in più equa misura, senza brutali accozzi, senza scatti di reciproco incastro...». Presagi, ai quali è difficile far posto nelle dottrine. Scrive contro la mania di parlare delle «cose» come animate; e, qua e là, fa sorridere, ma non si vede dove voglia andare a parare. Anche i problemi politici e sociali lo preoccupano; ma non riesce a mettervi sopra la propria impronta. Si ferma, per esempio, sul problema dell'assenteismo

dei proprietarî dalle loro terre; e quale è la sua conclusione? Se ce n'è una, è questa: che i contadini hanno le stesse virtù e debolezze degli altri uomini tutti. Allorchè il suo sguardo abbraccia l'universo, rimane come smarrito. L'umanità non sa dove riesca, ed è necessaria una fede purchessia, poco importando la diversità delle forme religiose. « Credi in Dio e credi nella ragione umana, come nella più forte opera sua: fin dove questa arriva, lasciala arrivare volentieri, aiutandola; dove non arriva più, inchìnati senza falsa modestia e senza ipocriti rossori... ». Non sono idee di molta novità, e neppure di molta determinatezza, quantunque ripensate con animo serio e sincero. «Che sia questa la medicina? Ridere volentieri e piangere volentieri, come Dio manda? — No, non basta. Almeno auguriamoci di più. Non ci costa nulla ». Tale sembra la sua conclusione ultima.

Talvolta gli pareva, per un istante, di avere vinto in sè stesso questa sua perplessità innanzi alla vita: questo ridere per piangere e piangere per ridere, questo non conoscer mai bene sè stessi, e restare irresoluti se si sia buoni o cattivi, liberali o mummie, coraggiosi o pigri. Ma era un lampo, che si oscurava subito; e ritornava alla sua solita condizione di spirito, fatta di meditazione, di dubbio, di debolezza e di gentilissima bontà. Dalla quale, per l'appunto, prende origine la sua arte, che ha virtù non piccola. Nei suoi libri, sono pagine che non si dimenticano. Egli sorprendeva e fermava, con nitida parola, gli atteggiamenti più delicati degli animi, i minimi moti significativi dei corpi, dando prova di penetrazione acuta e di fine sensibilità. Ecco, per esempio, come descrive, in *Scaricalasino*, una servetta da caffè, con la quale lega conversazione in un paesello di montagna:

Domenichina se ne andò correndo colle braccia aperte, come se avesse voluto volare. Questo gesto era in lei come una specie di mimico intercalare e le veniva fatto istintivamente, non solo nel correre, ma anche nell'alzar la voce. Sarà stato forse perchè si sentiva piccina...

Sembra un particolare da nulla, e dà vita a un'intera figurina. — Come riscontro e contrasto, si veda la figura di una regina. Narra il marito-re:

La regina mia moglie non muta solamente di contegno, quando depone la porpora; muta anche di viso, ed io la vedo talvolta apparire così cangiata che per poco non la riconosco più. Ho preso il partito di non guardarla mai quando siamo davanti gente e di non guardare che lei quando siamo in famiglia, perchè, se devo dire la verità, non darei un dito solo di mia moglie per tutta quanta sua maestà la regina.

Io non voglio dire che sieno due; so bene che una ha il viso lungo e tirato, e che l'altra ha la faccia fresca e distesa; so che quella parla breve e quasi sentenziosa, e che questa invece non si quieta mai; so che una mi pare più magra e l'altra più grassa. Insomma, mia moglie ha tutti gli aspetti di una buona madre di famiglia, alla moderna e alla tedesca; e la regina poteva nascere in ogni luogo ed in ogni tempo e sarebbe stata sempre la medesima regina.

C'è, nel primo capitolo dello stesso libro (il *Re umorista*), una breve storia di amore del giovane principe con una giovanissima attrice: un amore, che si esaurisce nel colloquio di amore. L'attrice, in quel colloquio, si sovrappone involontariamente alla donna, e uccide, inconsapevole, l'amore che nasceva. Il motivo non è nuovo, ma è toccato delicatamente:

— Voi — le dice il principe — voi siete andata a guardare presso lì, per quella porta, siete ritornata adagio accanto a me, avete visto qualche cosa d'insolito nel mio viso e negli atti miei, mi avete afferrato una mano e poi vi siete gettata alle mie ginocchia... Voi non ne avevate nessuna colpa, voi eravate in perfetta buona fede, ci metterei una mano sul fuoco, ma pure... troppo abituata a colorire gli affetti degli altri, vi è venuto fatto di ricorrere involontariamente, non dico per sentire, ma per esprimere gli affetti vostri a due grandi momenti del repertorio classico: prima, a quello che in arte si suole chiamare la voltata di Eboli, e poi al subitaneo e fervoroso inginocchiarsi di Chimene.

Tutto ciò egli le dice nel suo addio; e alla confessione di queste impressioni provate e del raffreddamento seguitone nel cuore di lui, che cosa risponde la giovinetta?

Essa mi offerse mestamente la mano, con gli occhi lagrimosi rivolti a terra, e poi se ne andò piano piano, mormorando con voce sommessa:

— Oh arte mia sciaguratissima!

Or bene, io sarei qui pronto a giurare che non lo ha fatto apposta; ma pure, appena pronunziate queste poche parole, si levò macchinalmente dal seno un mazzetto di fiori, lo ruppe adagio adagio come in atto di rassegnazione, e poi escì del tutto, gettando a due mani mezzo di qua e mezzo di là.

Era Ofelia.

Un'altra avventura d'amore, che guizza e si spegne, è non meno squisitamente narrata: quella del re con Katie, la lettrice russa della regina. Il piccolo dramma comincia nient'altro che con uno sguardo, uno sguardo strano che il re si trova, tutt'a un tratto, fermo addosso, e che lo lascia stordito e turbato:

Mia moglie non vide nulla, perchè era seduta dalla parte opposta; ho visto io solo, e sia pure per la cinquantesima parte d'un minuto secondo, i grandi occhi azzurri di Katie, già fermi sa Dio da quanto tempo sopra di me, scontrarsi un attimo negli occhi miei, e fuggire subito la mia vista per riparare sulle righe del libro. Ma come mi stava guardando, Dio possente! Io non capisco in che maniera non mi sia sentito prima quello sguardo addosso. Pareva che tutta l'anima sua si fosse affacciata alla finestra, dopo un secolo di reclusione, e che lì, colla intensità magnetica delle razze feline, volesse fare un boccone solo di tutto me.

Un boccone misterioso, del resto, perchè più ci penso e meno capisco qualche cosa. Infatti, che ho visto io in quel fugacissimo sguardo di sfinge? Nè ira nè dolore nè rimpianto nè cupidigia propriamente no, ma forse come un tumulto, come un turbinìo di tutte queste cose insieme. E perchè tanta roba? Pei discorsi

che facevamo mia moglie ed io? Erano innocui. Perchè non le ho mai fatto capire di tenerla in gran conto e come donna e come bella donna? Io non aveva nessun obbligo di andarle a raccontare che impressione mi facesse e, del resto, la ho sempre trattata urbanamente le poche volte che ci ho parlato insieme. Perchè le do noia? Perchè le sono uggioso? Tanto peggio per me. Andrei compianto, non mangiato.

No no, non intendo nulla, ma so di certo che a vederla ogni qual tratto così serena e bella, io ne traeva come un senso di riposo che mi faceva bene, e che ora invece, per quanto essa possa ritornare la medesima di prima, pure avrò sempre innanzi quel baleno di orgasmo e di passione, che i suoi grandi occhi fatali mi saettavano contro in quel momento.

Poco dipoi, l'enimmatica femmina gli tira un colpo di rivoltella; e, imprigionata, solo la regina penetra il segreto di quel movimento di gelosia, di rancore e di passione calcolatrice. Ma lo sguardo, l'atto selvaggio hanno messo in fermento la fantasia del re. L'immagine di quella donna lo assedia per un pezzo:

Passai quasi tutta la notte seguente alla finestra, col capo sempre volto da una parte sola. Il treno che portava Katie doveva essere di già molto lontano, eppure ogni tanto mi pareva quasi di averla raggiunta non solo, ma di prenderla pel collo e di morderla a sangue e di baciarla insieme, come se fossi diventato un orso bianco anch'io. Un orso in tenerezza, ben inteso. Oh mia bella e candida assassina, quanto della mia pace e di quella di mia moglie ti sei portata con te?...

Tutto ciò resta sempre come a fior di pelle, o a fior di fantasia: non mai, nel Cantoni, scoppia e si svolge in tutta la sua violenza, e con serietà di accenti, il dramma passionale. — Continuo a trascrivere altri saggi, perchè i libri di lui sono poco divulgati e ora, quasi tutti, assai rari. E trascrivo questa pagina sul ballo «flamenco»:

Sono ballerine che sanno cantare, e principiarono con certe nenie prettamente moresche, e però di gusto affatto malinconico ed orientale, molto somiglianti a quelle che si costumano ancora nelle sinagoghe dove si canta all'antica, e dove usano di benedirmi tutti i sabati, con mediocre effetto. Ogni cantatrice veniva a sedersi accanto all'accompagnatore, e dava fuori la sua cantilena guardando immobilmente innanzi a sè, come ad un punto lontanissimo dell'orizzonte, colla espressione del viso, più che mesta, severa, e soprattutto colle orecchie intente, come se non facesse che rendere, colla propria voce ed a guisa di eco, la voce di un canto assai remoto, oppure come se le sue non fossero che risposte ad una continua invocazione venutale di lontano, sull'ali del vento. L'accompagnatore — un bel tipo di andaluso, con due di quegli occhietti vispi, furbi, taglienti, che s'ha un bel cercare fuori di Spagna — toccava la chitarra con una perfezione di colorito veramente mirabile, ma soltanto ad accenni, a lamenti, e qualche rara volta a scatti, di altrettanto più efficaci quanto più improvvisi ed impetuosi. Come avrebbero dormito bene i miei ragazzi, uno di qua e uno di là sulle mie coste, se li avessi presi meco ad udire quella musica e quegli accordi, salvo a risvegliarsi di soprassalto ad ogni scatto della chitarra! Ma io non dormiva davvero, e quella gran mestizia di nenie, quella sapiente profusione di color locale, quegli stessi visi delle cantatrici, tutte dal tipo arabo, coi capelli crespi, cogli occhioni neri, colle ciglia vellutate per natura e per arte, tutto insomma quell'accozzo di canti, di suoni, di messa in scena, mi avevano quasi compunto. Davvero che non c'era nessun bisogno di imaginazione per figurare tosto nell'accompagnamento lo Spagnuolo trionfante, il quale forzasse le sue schiave — le vergini moresche — a piangere, cantando, la perduta Granata. E più la musica era flebile, più le altre donne, sedute in circolo d'intorno, rompevano ogni qual tratto la monotonia della troppo perfetta intonazione con delle piccole grida improvvise, ora come di spasimo selvaggio, ora come di irruente e subitanea incitazione. Che doloroso contrasto!

La sensibilità del Cantoni era, come si vede, assai varia. Ma egli eccelleva nel fermare i sentimenti evanescenti e

quelle sfumature, nella cui contemplazione l'uomo finisce col non sapere più (come il Cantoni stesso ha detto benissimo una volta) se sia buono o cattivo:

Sì, me lo dico da me, io sono uno di quegli uomini i quali non si possono amar bene che dopo morti, lasciatemi questa illusione! I miei difetti sono così legati fra di loro che dopo basterà di scordarsene uno per scordarli tutti. E allora la bella, la nobile figura che sarò, così sbarazzato dal fumo che mi circonda ora e che se ne anderà in su piano piano, per lasciare che la mia memoria si ravvivi bene nell'aria pura delle mie virtù. Cioè, adagio, non sono veramente virtù le mie, sono (per spiegarmi bene anche a costo di scrivere assai male) sono vizî che non ci sono; è un'altra cosa, ma è già sempre meglio di niente anche quando s'è vivi; figurarsi poi quando s'è morti! Diventano virtù teologali.

In questo stato d'animo, si è come distaccati dalla vita, sentendola e non partecipandovi. E, se questo si vuol chiamare « umorismo », si dica pure: l'umorismo è stato definito in tanti e diversi modi, e può definirsi in tanti altri, all'infinito. Anche il Cantoni ne ha dato parecchie definizioni: « Che è l'umorismo? L'umorismo è l'arte di far sorridere malinconicamente le persone intelligenti ». Ovvero: « L'umorismo è appunto, sto per dire, una tenue miscela di elementi comici e drammatici, fusi insieme ». E sono definizioni che non valgono meno o più di tutte le altre finora escogitate, potendo, ognuna di esse, servire in certi casi. Ma ciò che importava avvertire è la forma individuale, che il cosiddetto umorismo ha in lui, e pel quale è umorismo « cantoniano », e non già, per esempio, « manzoniano ».

Di pagine, come quelle che ho riferite, sono nel Cantoni altre parecchie, se non molte. Ma pel fatto stesso dell'atteggiamento psicologico che gli è proprio, restano slegate, quasi brevi liriche, aforismi, impressioni, schizzi. La vera loro unità è nell'unità del temperamento dell'autore, il che basta all'arte. Ma non sembra bastasse del tutto al Cantoni; ond'egli tentò

sempre di comporle in organismi più complessi, e in tutti i suoi libri cercò un'idea o un'invenzione, che le collegasse e conferisse loro un'unità e un significato superiori. Così nel *Demonio dello stile* mette in fila gli abbozzi di alcune novelline, quasi esempî di una lezione di stile, data a una signora che ha velleità di scrittrice. Nel *Re umorista*, osservazioni morali e raccontini sono presentati nella forma di un diario o quaderno di appunti, che un re tiene della propria vita; e che, poi, per istrano modo, perviene nelle mani del Cantoni. *L'Illusirissimo*, romanzo postumo, ha per motivo concettuale il tema dell'assenteismo e per inquadramento il *pensum* imposto da una signora al suo fidanzato, di travestirsi da contadino e vivere come tale, ignoto, tra i proprî contadini, finchè a lei piaccia. Altri libri hanno tesi critiche, come *Pietro e Paolo*, che svolge le idee dell'autore sull'arte narrativa, e *Scaricalasino*, quelle sull'arte drammatica; e via dicendo. La povera Domenichina, così mirabilmente ritratta come fanciulla di carne e d'ossa, dovrebbe fungere da simbolo della satira o della commedia!

E questo a me sembra l'aspetto difettivo dell'arte del Cantoni. Nello sforzo di dare unità di narrazione e di dramma a ciò che ne è naturalmente privo, o unità di pensiero a pensieri incerti e vaghi, egli appare stentato e povero, si avverte che ricorre a pretesti, che gonfia il suo non ricco patrimonio, che frammischia troppe festuche al suo mazzolino di fiori. Il re umorista, Pietro, Paola, e via dicendo, non sono personaggi viventi, se non a tratti, dove non sono sè stessi, ma il Cantoni. So bene che il comporre libri senza capo nè coda, o il ricorrere a invenzioni poco sapide, suol essere difeso come carattere del « genere umoristico »; e credo che, infatti, l'idea di questo « genere » letterario abbia avuto efficacia sull'ingegno del Cantoni. Egli protestava quando gli si attribuiva l'imitazione di un'arte forastiera; e aveva ragione, perchè, nella sua arte buona, non toglie a prestito. Ma è anche vero

che la forma umoristica, nel nuovo significato nel quale ora la intendiamo (come bizzarria a freddo) è imitazione di modelli stranieri, traduzione italiana di ciò che altrove fu manifestazione naturale di spiriti bizzarri; o meglio (lasciando da parte se la provenienza sia straniera o italiana), maniera letteraria, spiacevole come tutte le « maniere ». Tanto ciò è vero, che a essa non si ricorre se non quando la voce interna tace. È una debolezza; e l'umorista, se può esser debole nella vita, non può esser tale nell'arte: potrà sorridere o piangere dei difetti umani, ma la sua arte non deve essere, essa, oggetto di quel sorriso e di quelle lagrime.

Forse, se il Cantoni avesse rinunziato alle invenzioni volutamente stravaganti e ai simboli e alle arguzie tirate coi denti, non sarebbe stato lodato come umorista e come rappresentante italiano, tra' più insigni, di quel « genere ». E il suo sottile bagaglio letterario si sarebbe ancora assottigliato. Ma dov'è detto che ci debbano essere umoristi secondo un determinato modello? e dov'è detto che il bagaglio letterario di uno scrittore debba rispondere a una data misura? Per mio conto, tolgo dall'opera di lui le festuche o le erbucce; e mi contento volentieri di quel che rimane, poco che sia.

1904, 1908.

LIII

ALFREDO ORIANI.

Non bisogna cercare il vero Oriani nei suoi primi romanzi. Certamente, accade assai spesso che i primi libri mostrino come in abbozzo quel che un ingegno sarà nel suo futuro svolgimento; ma si dà anche non di rado (come si è avuto e si avrà occasione di notare in queste pagine) il caso inverso: che i primi libri rappresentino il processo di eliminazione di ciò che è estraneo alla schietta indole di un individuo. Così molti, o scienziati o uomini pratici, hanno cominciato dal fare versi (ne ha fatti anche l'Oriani, e in verità assai scadenti, nè ha rinnovato il tentativo); così, l'uomo serio nelle giovanili follie si libera di tutto quel che era in lui di frivolo, o, se si vuole, colui che è destinato a dimostrarsi frivolo vita durante, effonde in efimera fioritura quel che era in lui di serio, tutto ciò che non gioverebbe alla parte assegnatagli dal destino.

I primi libri dell'Oriani sono di un animo disorientato, squilibrato, convulso. Vi ha l'ossessione per l'osceno e per l'orrido; un atteggiamento di ribelle a vuoto; un capovolgimento della scala dei valori, onde il patologico vi prende il posto e l'importanza del fisiologico. Vi manca originalità vera di concezione, surrogata o dalla ripetizione enfatica di vecchi

motivi letterarî, o dalla stravaganza, che è maschera di originalità, stento che simula ricchezza. L'autore vi si dichiara più volte « pagano »: nè già nell'alto significato che tale parola ebbe, p. e., nel Carducci, ma nel significato di voluttuoso e d'immoralista (« epicuraico sentimentale », come altra volta si dice egli stesso). I suoi protagonisti sono giovani, come quello delle *Memorie inutili*, còlti da vertigine e precipitanti di sciagura in sciagura, o, come in *Sullo scoglio*, morbosamente presi della propria madre impudica; donne amanti di donne, come nell'*Al di là*, piuttosto che sorelle dell'antica Saffo, annunziatrici delle eroine dei romanzi di Liane de Pougy; donne intellettuali e machiavelliche, come l'Ida del *No*, che negano la vita per affermare il proprio io di cortigiane, non liete poi, quantunque non pentite, della brama appagata ossia del male compiuto (anche questo motivo è ricomparso in qualche dramma recente), e che non si sa mai precisamente se siano esseri tragici o creature folli.

L'Oriani scriveva, in quel tempo, una lettera-programma *A Giuda di Simone da Carioth*, considerato da lui come l'apostolo dei deboli e degli oppressi e fattosi per odio e vendetta traditore di Cristo. Di Giuda egli asseriva di voler ripigliare il pensiero e l'opera. « Come ai tuoi tempi (gli diceva), ancora i deboli sono oppressi, i forti oppressori: a questi la scienza, il lusso, la nobiltà; a quelli la fame, la fatica, la brutalità: leoni e cani, padroni e servi, uomini ed umani.... Giuda, il grido che non volesti allora gittare, dovrò io scagliarlo sul mondo e scuoterlo dai cardini? Tenteremo ancora una volta di abbattere le prigioni dei condannati, giovandoci della leva dell'odio, se tutte le altre s'infransero negli sforzi? ». E finisce a questo modo: « Quando l'incendio sarà così vasto, che il vento sia incapace di accrescerlo e tutta l'acqua del cielo di spegnerlo, tu vi getterai il labaro sublime, io il troncone del coltello o della fiaccola; e ci ritrarremo sulla guglia dell'ultimo tempio in fiamma...... Da quella guglia,

ultimo poeta, innalzerò l'ultimo canto dei morti; ultimo, e il più grande degli uomini, tu avventerai la tua ultima e trionfante maledizione.... ».

L'immaturità di tutti codesti pensieri e immagini si manifesta nella forma. Le *Memorie inutili* (dov'è tutto il ciarpame del tardo romanticismo, passione e miseria, vizi e alterezza, meditazioni filosofico-religiose e vita brutale, esaltazione e avvilimento insieme della donna, immoralismo e ipersensibilità morale, orge, duelli, incontri straordinarî, visite al cimitero e scoperchiamenti di tombe di vergini morte tisiche) procedono per autobiografie, inscatolate l'una nell'altra. L'*Al di là* è informe, tutto pieno di lunghe epistole. E al costante difetto di disegno e di proporzioni si accompagnano le scorrettezze della lingua e dello stile.

Per questi primi libri si formò nell'opinione generale un'immagine di Alfredo Oriani come di scrittore non privo, senza dubbio, d'ingegno, ma di tendenze malsane, d'idee confuse, di forma gonfia e arruffata; e, tutto sommato, come di uno stravagante, non esente di ciarlatanesimo. E questa immagine è rimasta nei più. È assai difficile far dimenticare al mondo, che ha bisogno di semplificare e classificare, la prima nostra comparsa innanzi a lui. E molti sono che si trascinano dietro il cadavere del loro passato, senza poterlo nemmeno in buona coscienza rinnegare, perchè ben sentono che da quel passato si è svolto, per potenziamento o per antitesi, il loro presente.

Ma appunto per ciò bisogna insistere, qui in principio, che il vero Alfredo Oriani è non poco diverso dall'Oriani dei primi romanzi. Quello era squilibrato, l'altro è assai equilibrato; quello disordinato nelle idee, l'altro ordinato e sistematico; quello pessimista, l'altro ottimista, o, meglio, ottimista-pessimista, dialettico; quello immoralista, l'altro moralmente austero; quello un semianarchico, l'altro un quasi conservatore o liberale-conservatore; quello ancora nella convulsione

artistica della debolezza, l'altro nella calma della forza; scrittore malfermo l'uno, l'altro fermo di solito e di stile incisivo.

Piuttosto metterebbe conto andare osservando nel vecchio (ossia nel giovane) Oriani le linee, che pur ci sono, del futuro. E, anzitutto, è da notare la sollecitudine filosofica. Già nelle *Memorie inutili*, si può leggere una discussione tra il protagonista e un sacerdote circa la concezione religiosa, metafisica e scientifica dell'universo, e un'acuta critica del concetto etico del « perdono ». Vi si affaccia, inoltre, la tendenza a ritrarre condizioni e situazioni storiche; come si vede nello stesso romanzo, dov'è (alla fine del primo volume) un'analisi della composizione sociale di Roma papale alla vigilia del 1870. L'abbondanza delle idee e dei sentimenti e la facilità dell'esprimerli sono indizio di animo ricco. Tra l'enfasi e le molte scorrettezze, il futuro scrittore si afferma nello stile robusto di talune parti dei suoi racconti: com'è, nel *No*, tutta la narrazione della compressa giovinezza di Ida, e particolarmente i primi capitoli, che ritraggono costei accanto alla madre corrosa dal morbo e morente. E quello stesso suo accumulare descrizioni laide e ripugnanti (dove manca la solennità e tragicità del turpe, o il sorriso, che spiritualizza l'osceno), chi ben guardi, ha in parte origine in un proposito non ignobile. L'Oriani vorrebbe porsi a faccia a faccia con la realtà, quantunque, impedito dagli ostacoli che trova in sè, produca in cambio una sorta di falsità. Pagano nel modo che si è detto, non vuol essere chiamato immoralista; o, come egli scrive, è « desolato di non meritare la splendida frase di genio dell'immoralità ». Dice dell'*Al di là*: « Non ho sublimato a passione ciò che altri chiama vizio, per renderlo più attraente; ma ho supposto, ingenuamente, che fosse una passione, e la ho dipinta ». Vero è che codesta è la difesa solita degli scrittori di oscenità; ma nell'Oriani, ha qualcosa di sincero. E lo tormenta la coscienza della poca rispondenza tra la sua arte e l'intima sua aspirazione. Un suo

personaggio si confessa: « Talora credo sentirmi improvvisamente la potenza della creazione: afferro la penna o il pennello e mi accingo; ma, alle prime righe, mi cessa il coraggio e mi veggo innanzi il mio Mefistofele, che ghigna spietatamente.... Se prendo in mano la creta e mi provo a plasmare, soffro un'ancòra più tremenda tortura: vorrei copiare la bellezza, che mi sorride nella fantasia e copio invece una faccia, che m'insulta colla sua trivialità... ». Talvolta, confessando la deficienza dell'arte, protesta insieme la bontà dell'intenzione: « Vinto in ogni battaglia ed insultato come tutti i vinti, non scesi mai, nè scenderò, alla scempiaggine della replica, alla bassezza del lamento: i vinti hanno torto. Altri sarà più fortunato, perchè più forte: pochi più sinceri ed intrepidi. Poichè ogni pompa dell'arte mi era contesa per la miseria dell'ingegno, ebbi l'orgoglio della nudità del mio pensiero; dissi tutto, forse dissi male, però dissi. Nella società, due sole persone possono essere senza riguardi: il lazzarone ed il principe.... Lazzarone del pensiero, io voglio essere pari al principe nella libertà; e, se le mie parole dovevano andare perdute, non compresi perchè avessero a essere menzognere ». La verità così intesa, ossia fuori dell'arte, è il suo peccato. Egli pronunzia sovente (e già l'abbiamo or ora udita) una parola, che è una condanna: copiare. « Eppure, tale amore fu vero: l'arte non oserebbe copiarlo?... ». « Artisti, copiamo fedelmente, senza preoccupazione di vizio e di virtù ». Senza codeste preoccupazioni, di certo, ma non senza quella dell'arte, che è a suo modo virtù, e non può attuarsi nella copia, tanto più infedele quanto più si sforza di esser fedele. Il Flaubert diceva profondamente e santamente, come sempre: « *Les livres obscènes ne sont immoraux que parce qu'ils manquent de vérité* ». Per rendere vero l'osceno, non bisogna copiarlo e darlo in modo astratto e falso, con un valore che non è quello realmente sentito: la sincerità nell'arte non può significare mettere insieme tutto ciò che càpita sott'occhio nella

vita o passa vertiginosamente pel cervello, scusandosi poi col dire, che sono cose realmente accadute. Codesta sarebbe ancora vita, non già contemplazione.

Anche giova osservare nell'Oriani, che si svolse di poi, le tracce via via più deboli dei primi difetti. Nel romanzo *Il nemico*, c'è ancora lo strano e l'orrido, senza intima giustificazione. Pagine stupende e pagine comuni si alternano nel volume *Quartetto*; e la bizzarria senza significato appare nell'accozzo dei cinque scritti, di cui si compone il volume, recanti i titoli: *Diapason, violino, viola, violoncello, contrabbasso*. Questa bizzarria di accozzi si ritrova in qualche volume posteriore (*Fino a Dogali, Oro, incenso e mirra*, ecc.), benchè vi rimanga estrinseca ed innocua. La mancanza di misura e proporzioni è assai visibile nel volume *Matrimonio*, dove per difendere la tesi dell'indissolubilità matrimoniale si offre un'intera storia universale della civiltà umana, in 444 fitte pagine, che dovrebbero poi comporre nient'altro che una «lettera aperta» ad Alessandro Dumas figlio; e cominciano infatti: «Signore», per terminare alla pagina 444 con le parole di commiato: «Gradite, illustre signore, ecc.», la firma «Alfredo Oriani», e la data: «Casola Valsenio, 26 febbraio 1885». Ma codeste sono opere di transizione; e i difetti che abbiamo notati spariscono nelle altre della piena maturità. Si può dire che ciò che solamente vi resta del giovane Oriani è un certo modo disdegnoso di ribelle e magnifico di apostolo, che fa mostra di sè in pigli solenni e in affermazioni enfaticamente recise, non più rispondenti al contenuto d'idee che l'autore espone, elevato bensì ma non di tale scandalosa novità da dover urtare fragorosamente col mondo circostante: cosicchè quella tensione si risolve in nulla e non riesce simpatica. L'ultimo libro dell'Oriani, sennatissimo, s'intitola ancora (quasi fosse la sua vecchia lettera a Giuda Iscariota): *La rivolta ideale*. — Perchè «rivolta»? — si saranno domandati parecchi (e mi sono domandato io), a lettura finita.

A ogni modo, sedato quel ribollimento giovanile, l'Oriani si presentò come scrittore di storie col libro intitolato: *La lotta politica in Italia*, compiuta storia d'Italia dal medioevo ai giorni nostri.

Sul modo in cui egli intende la storia ha avuto efficacia un filosofo, che più d'ogni altro è atto a trasportare gli animi «dei secoli sul monte»: l'Hegel. Cosa rara nel periodo dal 1870 al 1900, che fu quello della sua formazione e svolgimento mentale: rarissima, poi, nella regione romagnola, di cui egli è nativo e abitatore. Sembra, per altro, che all'educazione del suo spirito in quella grande filosofia non sia stata estranea la dimestichezza con l'abruzzese Angelo Camillo de Meis, amico e quasi discepolo dello Spaventa e professore di storia della medicina nell'università di Bologna (1). Di certo, alcuni tratti del De Meis si ritrovano in uno dei personaggi di un suo romanzo, nel professore De Nittis della *Disfatta* (1896) (2). Il che confermerebbe che le idee sono attaccaticce, e che non vi ha terreno, per sterile che si reputi o sia, dove qualcosa non ne germogli. L'operosità del De Meis a Bologna sembrava passata al tutto senza traccia; e i libri dell'Oriani mostrano che così non fu, e fanno congetturare che altre tracce forse se ne scoprirebbero da chi avesse modo e voglia di ricercarle. Comunque, di nessun filosofo l'Oriani nutre così alta stima, come dell'Hegel, e non vi ha nessun suo libro, dove quel nome non s'incontri: dalle *Memorie inutili* (nelle quali s'introduce (II, 334) la citazione del *Problema dell'assoluto* di Augusto Vera) via via fino alla *Rivolta ideale*. Nel volume *Sullo scoglio*

(1) Si veda sul De Meis questa opera, I, 395-8.

(2) Un accenno al libro sui «tipi animali», nella *Disfatta*, p. 179: e cfr. *Lotta politica in Italia*, p. 823. Si veda ora il ricordo di una sua conversazione col De Meis e col Minghetti nel *Natale*, strenna a cura di S. di Giacomo, Napoli, Soc. ed. comm., 1908.

sospira: « Vorrei essere piuttosto Hegel che Raffaello. Salire come egli gli ardui gioghi della metafisica, mentre l'aria si rarefà, e i compagni più intrepidi gli cadono intorno asfissiati; e salire, agile, audace; superare le ultime vette impresse di orme umane, e i cieli che si diradano purissimi, ed egli là, solo di tutti gli uomini, solo nell'infinito..... ascendere ancora l'estrema guglia, sulla quale i contrarî s'identificano e sfolgoreggiano..... e là, solo, trasfigurato, senza più nulla d'umano, invisibile a tutti, colla coscienza di un Dio.... ». Altrove, istituisce paragoni tra Hegel e Napoleone: « Fra le tempeste del pensiero di Hegel e la bufera delle guerre di Napoleone, chi oserebbe decidere? ». O tra Hegel e Bismarck, Hegel e Cristo, Hegel e Dante: « Leggendo i suoi libri, il pensiero resta per lunghi intervalli abbacinato: l'idea vi si svolge ad un'altezza senza misura, in una serenità troppo lucida, senza ombre che diventino figure; siamo in un paradiso simile a quello di Dante, fra un bianco ardente, nel quale le anime sono fiamme e le apparenze un fremito della luce. Non vediamo più il filosofo, non sappiamo più immaginarlo uomo nella nostra esistenza di tutti i giorni, tra i pettegolezzi di una carriera di professore. Nessuna gloria salirà forse al disopra di questa, ma l'anima della gente non può seguirla lassù. — Hegel è l'intelletto. — Di lui morto, uno dei suoi illustri scolari credette poter dire: egli fu il Cristo del pensiero; e disse male. Hegel è ancora più alto, la sua vita sparisce nel suo pensiero, perchè questo aveva già disciolto nella sua più eccelsa astrazione tutto il mondo » (1). Parla, a più riprese, dell' « enormità », dell' « enorme abbacinante filosofia di Hegel, che riassunse tutta l'antichità e aperse l'èra moderna » (2). Le espressioni, tra di meraviglia e di spavento, non hanno fine.

(1) *Ombre di occaso*, p. 262.
(2) *Quartetto*, p. 31; *Rivolta ideale*, p. 65.

E dell'Hegel l'Oriani ha fatte proprie molte vedute: p. e., questa: che la libertà è « l'essenza della personalità » e consiste nell' « adesione alla necessità ». Ne ha tolto segnatamente i concetti intorno allo Stato, alla famiglia, al matrimonio, e, in genere, la concezione filosofica della storia: « La libertà è il principio e lo scopo della storia: gli Stati ne elaborano l'idea, i governi ne esplicano le forme; l'Oriente sapeva che un solo era libero, il mondo greco-romano che alcuni erano liberi, il mondo moderno sa che tutti sono liberi ». Sono pensieri e formole hegeliane. Ancora: « Ogni popolo è (nella storia) un attore che recita una scena, vi si perfeziona e vi soccombe: ogni epoca non ha che uno scopo, lo sviluppo di un carattere umano, ecc. »; « lo Stato è l'individualità di un popolo, capace di sentire sè stesso nella contraddizione della propria continuità e nella opposizione con gli altri popoli ». A questa concezione della storia egli tiene fermo, benchè consapevole delle obiezioni che le si movono: « Tutte le filosofie della storia cercarono già di marcarne i maggiori momenti, adunando nella spiegazione tutti i motivi della geografia e le scoperte dell'erudizione; ma si disse che le ricostruzioni filosofiche della storia erano uno dei tanti arbitrî del pensiero, ancora più pericolosi che inutili. Eppure, senza vedere nella storia un disegno, è impossibile tracciare una sua linea, e, dietro l'apparenza di un qualunque disegno, più impossibile ancora non ammettere un principio ». L'Hegel gli ha dato l'invulnerabilità innanzi al materialismo, al sensismo, all'edonismo, alle fisime ottimistiche: « La felicità, come non fu, non sarà: sarebbe, anzi, suprema ingiustizia l'esigerla »; « la superiorità non è che il diritto di soffrire più in alto, pensando per quelli che non pensano, amando per quelli che non amano, lavorando per quelli che non lo possono ». L'Hegel lo ha armato di indifferenza, ch'è quasi disprezzo, verso il positivismo, il darvinismo, l'evoluzionismo naturalistico, ai quali, anche nel tempo del maggior

loro dominio, non ha fatto mai il più piccolo cenno di omaggio. « L'evoluzione, che doveva colla propria parola sostituire il verbo misterioso della creazione, ha parlato come i bambini, che per analizzare raccontano e per ispiegare inventano: sarebbe fin troppo facile classificare tutti i paralogismi della sua dialettica... » [1]. Trovo in un giornale letterario un suo motto tagliente contro uno dei più popolari scrittori del positivismo e sociologismo internazionali, il Nordau: « Max Nordau è un imbecille eroico: messo al bivio supremo, o capire o morire, non esiterebbe ad affrontare il martirio » [2].

Ma se l'Oriani ha cultura e disposizione speculativa, se non c'è caso che in argomento filosofico gli caschino dalla penna scioccherie e volgarità, com'è accaduto di solito ai nostri letterati che si sono impacciati di queste cose, egli, per altro, nella filosofia non si è rinserrato e fortificato. Al modo stesso che artista non è chi ha anima sensibile ed entusiastica e talune attitudini estetiche, ma colui soltanto che elabora la forma e crea una vita fantastica; filosofo in senso proprio è soltanto colui che elabora concetti e (poichè concetto è sistema) costruisce sistemi. A siffatto lavoro l'Oriani non si è mai dedicato, e sembra quasi ne rifugga. Nelle stesse sue parole d'ammirazione per l'Hegel è un senso come di smarrimento; simile a quello di chi abbia scorto, e additi altrui, una vetta altissima, alla quale egli non conosce via di salita. L'Oriani non stringe mai dappresso, nei loro termini filosofici, nè il problema della filosofia hegeliana, nè altri problemi propriamente filosofici. È scrittore e polemista assai logico, ma non è un logico; è moralista acuto, ma non filosofo della morale; parla d'arte spesso con grande penetrazione, ma senza affermare una dottrina estetica, anzi

(1) Si veda la *Rivolta ideale*, passim.

(2) G. de Frenzi, in *Ventesimo*, di Genova, vi, n. 29.

mescolando vero e falso, con molte incertezze ed arbitrî. Perciò accade che della sua filosofia egli non sia soddisfatto; non può superare Hegel, perchè non giunge nemmeno a metterglisi a paro; e rimane perplesso.

Di qui la sua frequente affermazione del « mistero », che è di quelle che rappresentano sempre, non già la forza e la superiorità di un pensatore, ma la confessione della sua debolezza. Pel pensiero, non v'ha mistero, perchè « pensare » vale proprio questo: non ammettere mistero. Il che vuol dire che noi siamo bensì, di continuo, angosciati dal mistero, ma che l'angoscia non si può cangiare in affermazione dottrinale, perchè è semplice stimolo alla ricerca, o talvolta confuso abbozzo della verità in formazione. E vuol dire non già che noi possiamo saper tutto in atto (se questo accadesse, il mondo farebbe una bella fiammata di sè stesso e si consumerebbe tutto in un istante!), ma che un mistero, esterno al pensiero, è parola vuota da lasciare a coloro che non meditano abbastanza.

« Non vengo ad affermare una fede, a muovere una speranza: come tutti, io non so; come tutti, sono sospinto: ho sofferto e negato. La vita è tragica senza nè mutamento nè tregua, lo spirito così profondo che ogni rivelazione raddoppia il suo mistero » (1). Sono belle e nobili parole, ma da poeta, non da critico. E termina egli forse in una religione? Non sembra. Riconosce (anche questo è schietto hegelismo) che il cristianesimo è la più universale e la più alta delle religioni, e che « per uscirne bisogna superarlo colla filosofia, per vincerlo sostituirgli una più profonda religione » (2). Ma quale? — Cristo gli è radicato nel profondo dell'animo: « A lui gridano anche i morti dentro di noi; egli è il vivo della

---

(1) *Rivolta ideale*, p. 7.
(2) Op. cit., pp. 260-1.

speranza, che incorona le culle e i sepolcri, il Dio di tutti coloro, ai quali la morte non basta contro il dolore. Hanno torto? Non lo so; ma chi potrebbe affermarlo? » (1). La tragedia è, per lui, l'individualità: « Lo spirito è nell'uomo e non è l'uomo: colui che pensa, non è pari al proprio pensiero: il pensiero si realizza in lui, non è lui: l'uomo morrà e il suo pensiero sarà immortale: ecco la tragedia » (2). E nell'ultimo suo libro ripete: « L'unità fisica non è l'individualità, vi è contenuta e sottoposta: prepara la vita, e non lavora e non la crea, e, dissolvendone le condizioni, produce la morte. Ma l'individualità vi soccombe davvero? Ecco il problema. La scienza non ha saputo e non saprà varcare l'abisso che divide l'unità dall'individualità: noi ci sentiamo mortali nel tempo stesso che il nostro pensiero e la nostra coscienza esprimono un principio superiore alla materia e alla morte » (3). Ed ecco, invero, un problema, o almeno un inizio di problema, sebbene tutt'altro che insolubile, e forse già risoluto negli stessi termini in cui l'Oriani l'enuncia, che son quelli dell'unità d'infinito e finito. Ma, checchè si pensi intorno a ciò, non si può ammettere in niun modo che « la scienza non saprà... »; o che « nessun problema decisivo per l'umanità sarà risoluto »; o il disperato interrogativo: « chi potrà affermare?... » (4). Chi dà il diritto di oggettivare la propria individuale incertezza e ambascia, facendone un limite del Pensiero? Cercare, lavorare (ecco la massima buona), e non metter mai limiti: salvo la sera, quando è ora di andare a letto!

Onde accade che l'Oriani non sia hegeliano davvero neppure nella Filosofia della storia, che sembra accettare e ripete talvolta alla lettera. Perchè, se la Filosofia della storia

(1) Op. cit., p. 262.

(2) *Fino a Dogali*, p. 357.

(3) *Riv. ideale*, p. 108.

(4) Op. cit., p. 371.

ideata dall'Hegel è da riporre, a mio avviso, tra gli errori del sistema di lui (dico la Filosofia della storia, e non già le vedute storiche dell'Hegel, che sono sovente originali e profonde), essa è per altro logica conseguenza dell'estensione della dialettica ai concetti empirici e ai fatti storici. Accettare la Filosofia della storia è accettare tutto intero Hegel, e di conseguenza reputare la realtà non solo trasparente innanzi al pensiero e priva di mistero *sub specie aeterni*, ma priva perfino di mistero storico. L'Oriani non enuncia esplicitamente questa difficoltà, ma, acuto com'è, sembra avvertirla, tanto che nella prefazione alla *Rivolta ideale* scrive: « Noi chiamiamo leggi della natura le apparenze costanti dei suoi fenomeni, e, guardando nella storia, siamo costretti a scegliere le sue verità nei fatti e nelle forme che non vi mutano; poi, la bellezza e la giustizia, irresistibili nell'istinto, diventano l'inconsapevole norma dei nostri giudizî, l'illusione ed insieme la certezza del nostro ideale ». E trascrivendo una pagina del suo vecchio libro sul *Matrimonio*: « La filosofia, indovinando un sistema nella storia, rese nel secolo scorso alla politica lo stesso servigio dell'astronomia alla filosofia del secolo decimosesto: l'arbitrio cesse il luogo alla legge, e, nel coordinarsi delle visioni, la vita dell'uomo e dell'umanità apparve tragicamente una ». Insomma, la Filosofia della storia dell'Oriani ha molto dell'empirico, della sistemazione provvisoria e approssimativa: non nasce, come nell'Hegel, dalle viscere stesse del Logo, ed è presentata come indipendente da una metafisica determinata. E solo a questo modo egli riesce a mettere in qualche accordo la sua trattazione storica col suo fondamentale agnosticismo.

Colpa contro l'hegelismo ortodosso, e anche un po' contro la coerenza filosofica; ma forse felice colpa per chi scrive storie e deve avere animo aperto ad accogliere tutte le varietà dei fatti e occhio pronto a seguirne le particolarità, senza schemi preconcetti.

Nel primo libro storico dell'Oriani, quello dianzi citato sul *Matrimonio*, c'era la tendenza alla costruzione artificiosa, sul modello della filosofia hegeliana della storia. Era un pericolo, specie per un ingegno artistico quale il suo, che non poteva non innamorarsi di certi ravvicinamenti ingegnosi, espressi in parole altamente poetiche: « Vi è un mare che ha per nome la qualità universale del mare, esclama Hegel nella sua rara e sublime eloquenza: mediterraneo: — quello è il mare della libertà. Nel suo nome, vi è un'idea; nel nome dei mari orientali, non vi è che una sensazione: il colore » (1). Da questa tendenza nascono affermazioni talora troppo generiche, tal'altra molto più argute che vere: « L'uniformità organica dello Stato chinese, rompendosi nell'India, emancipa tutte le proprie potenze, che vi rimangono senza freno ». « Se la China esprime l'impero dell'uniformità, e l'India la tirannia delle differenze, la Persia inizia il regno dell'unità » (2). E benchè tutto vi sia detto dallo scrittore con brio e con forza, non vi ha, in questa storia a grandi linee (in cui sono passati a rassegna l'Oriente, l'Egitto, la Grecia, Roma, il Cristianesimo, Bisanzio, l'Islamismo, il Medioevo, la Riforma, la Rivoluzione francese), molta novità. Dalla lettura di essa, un piccolo e pauroso erudito esce con la persuasione che chi tratta a quel modo i fatti, sia negato a scrivere storia; paura che ha di certo anch'essa le sue buone ragioni. Ma, d'altro canto, è anche vero che l'Oriani possiede la non comune attitudine a « guardare i fatti dall'alto », come soleva dire il De Sanctis, che è dote essenziale dello storico. Guardando dall'alto, molte differenze non si discernono più, e si cade anche facilmente in qualche scambio ed errore; ma — si guarda dall'alto. E quanta parte della paura del piccolo erudito è critica cautela e amore dei particolari precisi; e quant'altra, invece, semplice

(1) *Matrimonio*, p. 91.
(2) Op. cit., p. 113.

incapacità a sostenere la vista di un oceano in burrasca, o a lasciare scorrere lo sguardo sopra un'ampia distesa, senza confondersi e smarrirsi?

Certo, gli studî storici sono decaduti in Italia da quando si è perduta «la speranza dell'altezza»: il coraggio e la forza di salire. E, se vorremo che risorgano, e che si tragga vantaggio del gran materiale di documenti e di erudizione accumulato, occorrerà che gli animi si rinfranchino e che quella forza si rinnovi. È codesto uno dei cómpiti principali, che l'educazione filosofica degli spiriti dovrà assolvere; e assolverlo, s'intende bene, scansando, per quanto è possibile, gli antichi scogli. L'Italia ebbe una propria storiografia nel periodo del Risorgimento, perchè ebbe un movimento filosofico; ma i Cuoco, i Balbo, i Tosti, i Capponi, i Ferrari, i De Sanctis, gli Spaventa, non hanno trovato nella generazione seguente se non rari successori. È già qualcosa che la riflessione sui problemi sociali ed economici abbia, da alcuni anni in qua, riportato le menti dalla superficie ai motivi profondi; sebbene l'economia da sola non basti, e non possa dare se non una storia unilaterale e formale.

Dalla trattazione, alquanto immatura e affrettata, della storia universale l'Oriani passò a un argomento più circoscritto e pel quale la sua preparazione era maggiore: la storia d'Italia. Vi giunse, spinto dal problema del presente; giacchè (egli pensò), per sapere quel che l'Italia è e può, bisogna sapere quello che essa è stata, le sue glorie e le sue vergogne. E anche nella trattazione che l'Oriani ha dato di questo argomento, s'incontrano qua e là parole e frasi, che ricordano le costruzioni speculative della storia. Dirà, p. e., per ispiegare perchè l'Italia non si costituisse a regno nel secolo decimosesto: «Nella storia europea un regno italico del secolo decimoquinto sarebbe stato senza scopo e senza significato... L'Italia, necessaria alla storia moderna, come la Grecia alla storia antica nel medesimo ufficio di elaborazione

di tutte le idee e forme politiche, doveva somigliarla anche in questo, che non arriverebbe colle proprie forze a conquistare l'unità nazionale »; e così via. Il che potrebbe far pensare, a bella prima, al solito tipo di storia a piano predeterminato; ma, in realtà, si tratta di espressioni quasi inevitabili, con le quali non s'intende già assegnare una ragione astratta dell'avvenimento, ma ritrarre quale fu, nel fatto, la parte che ebbe l'Italia nello svolgimento europeo, e l'Europa in quello italiano.

I primi accenni del libro *La lotta politica in Italia* si vedono nei volumi precedenti: nel *Quartetto*, per esempio, dove l'introduzione contiene un tentativo più ingegnoso che ben riuscito di una storia della letteratura italiana dal 1850 al 1880, e in una novella si legge un esame critico, messo in bocca a una signora, della parte rispettivamente sostenuta dal patriziato, dalla borghesia e dal popolo nel risorgimento italiano. Nel volume *Fino a Dogali*, il primo scritto su don Giovanni Verità indaga le relazioni del Cristianesimo, della Chiesa e del Clero col movimento rivoluzionario e nazionale; e l'ultimo medita sulla posizione dell'Italia nel mondo moderno, e sulla missione che le spetta nell'Africa. L'altro, sulla *Via Emilia*, pieno di malinconia, di sentimento tragico e di alta trepidazione, mostra l'affetto poetico onde l'Oriani investe la storia:

Tutti sono passati, e, secondo il proverbio di Salomone, non vi hanno lasciato più traccia del fumo nell'aria, del serpente sulla pietra, della nave sul mare, dell'uomo sulla donna. — Nulla, nulla, nulla, ecco tutto! — Ogni rumore finisce fatalmente nel silenzio; quando finirà il rumore della Storia? Sarà in una sera, che copra colla pietà delle sue ombre la sconcia agonia degli ultimi pellegrini, o in un meriggio, che insulti col suo fulgore al tramonto del pensiero umano? La natura, nella quale creammo il regno dello spirito e alla quale imponemmo talvolta colle scienze la strana volontà di un minuto, sentirà in sè stessa la nostra morte,

o, già preoccupata della nuova vita più alta che dovrà succederci, avvertirà appena la nostra ultima caduta, come nell'autunno quella delle ultime foglie?

Nello stesso volume, il capitolo sul Machiavelli comprova le sue facoltà critiche. L'Oriani ha letto l'opera del Villari, e ne dà un giudizio tagliente: « Sai che cosa mi è risultato dalla lettura attenta dell'opera del Villari? Mi pare di aver sempre vissuto con Machiavelli e di non averlo capito ». E si mette a scrutare per suo conto a parte a parte la vita e le opere del gran fiorentino, svolgendo questo concetto che egli fu politico infelice e scienziato e storico senza criterî filosofici e metodo esatto, talchè per tutte queste parti il Guicciardini è da porgli di sopra. Nei *Discorsi* manca l'idea del progresso, nel *Principe* quella della morale, nelle *Storie* quella del diritto. Ma il Machiavelli fu un animo fervido, un grande artista, a cui il verso e la forma drammatica non obbedirono, e il cui vero capolavoro è il *Principe*, rappresentazione shakespeariana, che si chiude con un inno. — Ora io non dirò che il giudizio dell'Oriani mi soddisfi: mi pare, anzi, ch'egli non ispieghi come mai il Machiavelli, così privo di pensiero scientifico quale egli lo presenta, potè dare l'impulso a due secoli di letteratura politica ed esercitare tanta efficacia sulle menti. Un concetto nuovo dev'esserci (e c'è difatti) in lui, sia pure nella forma di tendenza e sotto l'involucro pedantesco dei precetti politici e di ragion di Stato. Dal Machiavelli si riceve questa lezione: che la politica è volontà e attualità, e si svolge tra fatti concreti, e con questi deve fare i conti; e che vale sempre meglio un fatto che una buona intenzione, priva di effetti, un fatto anche egoistico e iniquo, che, appunto perchè è reale, ha la sua ragione. E quel che l'Oriani considera come mera rappresentazione artistica è, invece, il rilievo dato a un aspetto della realtà, che era stato tenuto nell'ombra dalla morale astratta e dalle superficiali elucubrazioni

dei dottrinarî politici. Tuttavia, non credo che altri abbia, meglio dell'Oriani, segnato i limiti dell'ingegno del Machiavelli, ossia la visione unilaterale, e spesso meschina, ch'egli ebbe della vita e della storia. E, a ogni modo, il valore degli scritti non si misura dal consenso che loro si può dare, e questa critica è suggestiva anche quando non è accettabile.

La storia dell'Italia moderna si assomma per l'Oriani in quella dell'unificazione d'Italia in relazione alla storia di Europa, di cui è fattura e fattrice; e così la svolge nella *Lotta politica in Italia*, nella quale, benchè s'ispiri spesso al Ferrari e di costui faccia grandissimo conto, egli è risolutamente antifederalista; e la linea generale dello svolgimento storico italiano fa consistere nel superamento del federalismo municipale del Medioevo attraverso i grandi Stati e la democrazia moderna, fino all'ultimo tentativo di rivoluzione su basi federali, quella del 1848. Il fallimento di quel tentativo diè luogo, mercè l'egemonia piemontese, alla rivoluzione unitaria, nella quale il pensiero e l'azione di Giuseppe Mazzini si attuarono, ma al modo in cui si attuano tutte le opere individuali, contemperate cioè nell'opera del Tutto, in cui esse periscono e vivono. « La logica dell'argomentazione repubblicana di Mazzini (scrive l'Oriani), smentita, in ultimo, dal fatto della monarchia dei Savoia, sconfisse la federazione coll'unità, e ridusse il principio monarchico a non essere più che un accessorio dell'idea democratica ».

È una storia fuori dei partiti politici, governata da quell'imparzialità, che nasce dal collocarsi in un punto di vista comprensivo. La storia di partito nega valore agli uomini e ai fatti avversarî; quasi che il mondo sarebbe riuscito migliore, o almeno il corso delle cose più spedito, se quegli uomini e quei fatti non fossero stati; e non si pensa che, senza quegli avversarî, neanche l'opera del partito preferito avrebbe trovato modo di spiegarsi. La storia, che supera i partiti, tiene conto di tutte le forze e di tutti gli ostacoli, forze anch'essi; e non

ha altro partito che quello dell'umanità. L'Oriani, che per comprendere Giuseppe Mazzini non ha avuto bisogno di celarne le deficienze e le debolezze ossia i limiti, comprende nella stessa guisa Cavour o Vittorio Emmanuele: e nell'esporre gli intimi conflitti, e gl'intenti, le passioni, le speranze, gli entusiasmi e le illusioni di quegli uomini, genera sovente nel lettore un'austera commozione. Si sente che lo storico osserva e racconta con animo pronto e simpatico, ma con mente spregiudicata e con somma onestà: *sine ira et studio*, frase assai frequente, realtà assai rara.

Romani e barbari, Comuni e impero, Signorie e condottieri, Riforma e Controriforma, Firenze e Venezia, Napoli e il Piemonte, la rivoluzione francese, il dominio napoleonico, la reazione, il quarantotto, e via via fino all'Africa, che sta come enimma o problema dinanzi all'Europa contemporanea, tutti gli aspetti che la storia prese successivamente in quattordici secoli, sono fermati nei loro caratteri essenziali. Se non c'è grande novità di giudizî e conclusioni, c'è, di solito, trascelto il meglio che si possa dire su ogni fatto e ogni individuo storico. Ne riferirò qualche tratto o periodo per esemplificare, in qualche modo, la sicurezza dello sguardo dell'Oriani e la giustezza del suo giudizio. Dirà dell'epoca dei condottieri: « Dal momento che il moto delle signorie, sommergendo le vecchie parti, imponeva a tutti il bisogno di una pace più equa di quella dei podestà e più sicura di quella dei tiranni, le signorie, capaci di assoldare molte soldatesche, dovevano fatalmente trionfare di quei liberi comuni, inetti a trasformarsi secondo la nuova idea politica. Torme di mendicanti armati, lontani discendenti dei gladiatori, percorrevano dunque tutte le vie d'Italia e ne conquistavano le città dietro gli ordini di un invisibile signore, troppo superbo per degnarsi nemmeno di assistere alle loro vittorie. Una perfida e sapiente finanza calcolava quindi nel segreto dei gabinetti quante barbute o fiorini costasse una città: la vittoria non era

più che un conto aritmetico, e il vero campo di battaglia un banco. Tutto vi era calcolato e pesato coll'oro: il popolo accettava questa nuova originale forma di guerra, come la più economica e rapida liquidazione medioevale: inutile parlare di virtù, di diritti e di patriottismi ». E dirà della Controriforma: « La chiesa assalita risponde alla Riforma colla riforma, accetta la guerra con tutte le armi e su tutti i terreni. Con un' intuizione rapida e una duttilità meravigliosa, il cattolicismo s' impossessa di tutte le insufficienze e gli errori del protestantesimo: Lutero aveva sconfessata la rivolta dei contadini, morti eroicamente alla battaglia di Königshofen contro gli eserciti della nobiltà tedesca; e la chiesa dilata il principio della propria fraternità evangelica, improvvisando una democrazia, che nelle sue formule teologiche può andare fino al regicidio: quindi, rafferma il principio dell'autorità compromesso nella ricerca della verità, deride la nuova interpretazione della Bibbia abbandonata come in Inghilterra alla tirannia di un principe, o come in Germania alla demenza della meditazione solitaria; contrappone alla sterilità della nuova religione le glorie artistiche della propria: alla legalità luterana, che soffoca la stessa rivoluzione, contrasta con una illegalità, che ha salvato cento volte il mondo, ed esce vittoriosa da tutte le contraddizioni ». L'epoca delle riforme operate dai principi assoluti è così giudicata: « Il popolo, ricevendo dal principe questi beneficî, non sa giovarsene immediatamente, e, coll'integrarne le relazioni, sentirvi una rivoluzione... L'educazione, prodotta dalle riforme, sarà dunque puramente esteriore e senza frutti politici, se prima la passione della rivoluzione francese non vi discenda, frangendo la cornice dei vecchi Stati, entro i quali stagna la vita regionale ». E l'abolizione dei gesuiti: « Nel periodo delle riforme, il papato aveva commesso, per imitarle, il più assurdo degli spropositi, disarmandosi in faccia al principato intento a laicizzarsi, e alla vigilia di una rivoluzione, che doveva

spezzare la base dell'idea cattolica romana. Ma questo errore era ancora una conseguenza della sua organizzazione politica, per la quale doveva, come Torino, Genova, Venezia e Napoli, subire le fluttuazioni delle volontà e delle guerre europee, invece di librarvisi sovranamente nella semplicità del sacerdozio. Poichè le accuse ai gesuiti non erano che politiche, e il papato sacrificandoli moriva con loro, la riforma romana fu un suicidio ». E, venendo più giù, narrato l'assassinio di Pellegrino Rossi, osserva: « Federazione di principi e primato ponteficio, rinnovamento religioso e autonomie regionali, e tutte le tradizioni e le aberrazioni del quarantotto, svanivano con Pellegrino Rossi. Qualche gran cosa era crollata con lui, la Roma papale più vasta della Roma cesarea, città di Dio che, fabbricata colle rovine dell'impero romano, aveva contenuto tutto il medioevo e dominato il risorgimento, slargandosi colle scoperte successive di due mondi, soccombendo alla rivoluzione francese, ma per rialzarsi dopo di essa, quasi maggiore di essa. Qualche gran cosa era cominciata colla sua morte, la Roma italiana, l'epoca della nazionalità, l'era universale della libertà, la repubblica del pensiero, la cattolicità della scienza ». E, infine, scrive dell'entrata degli Italiani in Roma: « Una grande nazione si era aggiunta all'Europa; la più gloriosa delle città mondiali tornava ad essere una delle sue capitali civili. Se l'Italia non aveva nella propria rivoluzione potuto diventare repubblica e proclamare a Roma la superiorità del pensiero civile sul pensiero religioso, mettendosi all'avanguardia delle razze latine, nullameno il fatto della sua ricostituzione unitaria e la caduta del potere temporale le davano un significato maggiore che non quello stesso del nuovo impero germanico. I principî della nazionalità e della sovranità popolare avevano trionfato in Italia meglio che in Germania, ove gli antichi ordini feudali e il nuovo ordinamento militare viziavano ancora dolorosamente la vita moderna ».

Come si vede già dai pochi tratti citati, la storia dell'Oriani non somiglia punto a quei sistemi di formole astratte che, con pretese scientifiche, sono state gabellate talvolta, e anche di recente, per istorie. È una storia pensata bensì, ma insieme rappresentata nel suo particolare e individuale. I movimenti dei popoli e degli Stati, le condizioni varie degli spiriti, vi sono come drammatizzati.

Storia da filosofo e da artista insieme, della quale sarebbe trivialità dire che vi si notano qua e là qualche giudizio superficiale o qualche errore di fatto: la vastità del quadro e la foga stessa dello scrittore, il cui ingegno vivace sfavilla spesso in acutezze, bastano a spiegare questi difetti. A ogni modo, il libro dell'Oriani, che proseguiva i tentativi e metteva a profitto i concetti degli storici precedenti, sarebbe stato ottimo punto di partenza pei critici, che avessero voluto prendere a riesaminare tutti i problemi storici che vi si proponevano, e le soluzioni che se ne tentavano: ottimo punto di partenza per giungere a una chiara visione comprensiva della storia d'Italia, correggendo gli errori nei quali l'Oriani era incorso e perfezionando i suoi giudizî. Se ciò è mancato, se il libro non trovò critici e nemmeno lettori, la colpa, a dir vero, fu della distrazione del pubblico italiano e della inerzia mentale dei nostri studiosi di storia. Cosicchè, dopo circa venti anni, si può ora parlarne, come io ho fatto, quasi come di un libro nuovo, e raccomandarne la lettura e lo studio.

Il sottotitolo di quella storia d'Italia suonava: « Origini della lotta attuale », e il volume si chiudeva con le parole (p. 886): « E, ora, esaminiamo le condizioni della lotta politica attuale ». Ma questa seconda parte, o appendice che fosse, non fu scritta: o che l'autore rimanesse scoraggiato dall'indifferenza onde fu accolto il suo lavoro, o per altre cagioni a me ignote. Ma se ne possono ritrovare non pochi frammenti nell'ultimo volume dell'Oriani: *La rivolta ideale*.

Qui sono sguardi storici sul secolo decimonono, sull'aristocrazia antica e moderna, sul mondo industriale, sulla unificazione d'Italia, sull'Italia odierna, sull'impresa d'Africa, sulle classi e i partiti, sul cristianesimo, e altrettali. E, se non presentano molta novità, anche perchè vi si ripetono cose già svolte nei precedenti altri libri dell'autore, sono pur sempre notevoli per bontà di giudizio e per vigore e plasticità di rappresentazione. Vi si ribadisce un pensiero, in verità assai ovvio, circa il processo della rivoluzione italiana: « La rivoluzione italiana, anzichè opera di popolo, aveva trionfato per un sopruso eroico della sua minoranza, aiutata da incidenze e coincidenze straniere, prima attirando nella propria orbita l'avventura del secondo impero napoleonico, poi profittando dell'antagonismo di questo col nuovo impero germanico. Ma il popolo nella massa era rimasto inerte, ecc. ». Del partito conservatore, ossia della vecchia Destra, si pronunzia sentenza anch'essa esatta, se non nuova: « Il partito conservatore era soltanto tale contro le inutili escandescenze dei rivoluzionarî, ma, più rivoluzionario di loro nella realtà, cacciava principi e papi, sopprimendo confini e conventi, inventando una legislazione laica, cancellando privilegi e caratteri regionali, improvvisando una nazione nella libertà. Quindi un giacobinismo istintivo ed insieme teorico gli faceva spesso smarrire la misura: non aveva una vera fede monarchica, soffriva ancora di velleità anticlericali, tratto tratto prorompeva in impeti rivoluzionarî ». Del monarchismo si giudica: « Il partito monarchico in Italia non è un partito storico, giacchè la monarchia attuale fu una conseguenza rivoluzionaria, e nemmeno un partito sentimentale: si mantiene il più numeroso, poichè tutti, o quasi, accettano la monarchia, col sottinteso di respingerla domani, al suo primo conflitto cogli interessi del paese ».

Ma il nuovo volume non offre solamente queste considerazioni storiche: vi è anche la già accennata filosofia dell'Oriani.

e vi è la politica dell'Oriani: ciò che egli propone come programma. L'Oriani è antisocialista, antidivorzista, antifemminista, africanista; e sa dire cose molto sennate su questi come su parecchi altri problemi. Nondimeno, il libro, guardato sotto l'aspetto pratico e politico, appare fiacco, perchè troppo generico. La stessa vibrata energia dello stile dissona (come ho già notato a proposito del titolo) col contenuto, quasi sempre ovvio; e produce un senso come di fastidio. La storia deve essere fuori dei partiti, ma l'oratoria politica deve appoggiarsi a un partito. L'Oriani diè una volta una risposta assai arguta a un uomo politico romagnolo, che lo pungeva sul suo non appartenere a nessun partito e gli domandava, in una cerimonia pubblica, quale bandiera rappresentasse: « Nessuna bandiera e venti volumi: al contrario di te, che rappresenti nessun volume e venti bandiere! » [1]. Ma meglio, in politica, avere rappresentato venti bandiere che nessuna: parecchi grandi uomini sono passati di bandiera in bandiera, e il mondo non si è trovato di ciò troppo male.

In che mai dovrebbe consistere la « nuova aristocrazia », augurata dall'Oriani (la quale non avrebbe nulla che vedere con quella vecchia, di cui rimangono solo molti blasoni e qualche salotto)? e quale sarebbe sostanzialmente il contenuto della « rivolta ideale », da lui invocata? « L'affermazione ideale, che dovrà costituire in falange cavalleresca senza capitano e senza bandiera la nuova aristocrazia, dispersa in tutti i gruppi sociali, sarà per noi una parola eterna, vera ieri come domani, l'affermazione che vita e storia non possono essere mutate nell'essenza, ma debbono sempre nobilitarsi nelle forme ». Ahimè, fatica sprecata! Questa falange esiste già ed è composta di tutti coloro che lavorano per la verità e pel bene (e se poi costoro fossero addirittura gli uomini tutti, i quali

---

(1) G. de Frenzi, art. cit.

anche inconsapevoli, anche nolenti, sono tratti dal fato verso il vero e il bene?); ossia per una parola eterna, « vera oggi come domani », e perciò non oggetto di programmi politici.

« Non falsare la lotta umana (dice l'Oriani nel tentar di chiudere in breve il programma della « rivolta ideale ») con inutili espedienti di legge, lasciare libero l'individuo per imporgli tutte le responsabilità, non pretendere di sostituire la religione colla scienza, la concorrenza colla cooperazione, la famiglia col libero amore, la patria col cosmopolitismo, la gloria colla celebrità.... ». Si potrebbe continuare per un pezzo; e il programma non si stringerebbe. Ma l'Oriani continua a suo modo: « Volere nell'uomo tutto l'uomo, colle angoscie della sua fede, coll'eroismo della sua carità, col calcolo della sua ragione, col suo istinto e col suo genio, che fanno di tutte le generazioni un uomo solo: proclamare che la verità è soltanto nell'ideale, ma dentro un mistero, nel quale il dolore mette una voce e il pensiero un lampo: amare nella speranza del bene, quando la gioventù sorride; amare nella pietà del male, quando la vecchiezza non sa nemmeno più piangere: salire a tutte le bellezze, credere a tutte le virtù, consentire tutti i sacrificî, offrendosi intero alla vita e accettando la morte come un premio: ecco la rivolta ideale! ». E, cioè, da debole programmista, quale aveva cominciato, ci svela, in ultimo, il suo cuore e s'innalza, secondo il solito, a poeta.

Che l'Oriani sia animo di poeta, bastano a provarlo i suoi libri di storia, nei quali, e in tutti gli altri suoi, sono pagine e periodi, che solamente la rettorica vieterebbe di denominare canti e strofe. Una pagina del *Quartetto*:

Io non lo so se il tempo sia una forma vacua o una realtà, nella quale si muova la nostra vita; non so se, come fu detto anticamente, sia la misura del moto; ma, se lo fosse, perchè non si arresterebbe, quando la nostra vita si arresta sul vertice di un minùto, dal quale abbraccia tutto il paesaggio? Amore e ragione hanno di questi minuti, sui quali arriviamo qualche volta, e dai

quali discendiamo come dalla cima di uno scoglio nell'oceano, mentre i mostri marini ci seguono colla gola spalancata e le rondini tessono sul nostro capo cogli ultimi raggi del sole il velo ondeggiante del loro volo.

Non è questa la traccia di una lirica? — Dà un giudizio severo su Napoleone; ma intende insieme il fascino di lui e lo esprime così: « La vita moderna, da lui fecondata quasi in uno stupro violento, sembra ricordarlo con gratitudine lasciva, ogni qual volta nel sangue, fatto più acre, le tornano desiderî di nuove violenze ». Non è il Napoleone del Manzoni; come non è quello del Carducci il duca di Reichstadt, cui è dedicata quest'altra strofa: « Nato di un'aquila e di un'anitra, non aveva nel rostro e nell'ali nè la passione del volo nè quella della rapina; ma timido e quieto frugava fra le aiuole del giardino, alzando spaurito la testa ad ogni brontolio lontano di tuono ». L'Oriani anela a essere il Pindaro di un eroe; e, non potendo altro, si offerse, un tempo, come compagno alla spedizione del duca degli Abbruzzi al Polo. Non lo vollero, e fecero male, perchè quel viaggio (oltre il guadagno del percorso di alcuni nuovi gradi verso il Polo) avrebbe prodotto certamente un bel libro. In mancanza, egli celebra la « bicicletta », in un volume, ricco di freschi entusiasmi e di freschissime descrizioni.

Una gran parte dei suoi sogni e dei suoi ideali, di quel che v'ha in lui di nobile, di delicato, di tenero, l'Oriani ha messo nel romanzo *La disfatta*, forse il più ricco d'idee che abbia la contemporanea letteratura italiana. Non sono soltanto idee incidentalmente inserite nelle conversazioni, quali una definizione della schiavitù e un'altra della follia (che ricordano alcuni paragrafi della *Enciclopedia* hegeliana), o lo schizzo di una storia dei tipi della vergine e del cavaliere; ma tutto il libro è il prodotto d'idee, sì che l'opera d'arte ne soffre alquanto. L'Oriani ha creato in esso il mondo del

suo sogno: una società di spiriti nobilissimi, donne dall'intelletto alto e dal cuore sensibile, uomini che sono filosofi, artisti, esploratori, scienziati, dei quali intende le ansie e le lotte, gli avvilimenti e i voli. Dice, per esempio, di un uomo di studî, a cui splendeva l'ideale di rigenerare il pensiero italiano, ma che, accumulando materiali, non sapeva uscire dal vago delle meditazioni: « Tutti gli imperi si fondano del pari su cadaveri di uomini e di idee: la stessa precisione di sguardo è indispensabile al fondatore di un regno e al fondatore di una teorica; una medesima spietata parzialità rende tirannico il loro impero, anche nel beneficio della grande opera. De Nittis, invece, a forza di scorrere ovunque col pensiero, aveva finito coll'accoglierne tutte le forme in una specie di mistico scetticismo, forse più vasto di tutti i sistemi, ma colla inutilità di tutti gli scetticismi dinanzi a quel supremo bisogno nella vita del dover scegliere per agire ».

L'amore e il dolore stanno, in questo romanzo, come sublimazione delle forze spirituali; e la malinconia delle cose che muoiono non discende fino alla depressione, e lo strazio non trapassa in desolazione. Quando il professor De Nittis si ritrova, alla fine del romanzo, come albero spogliato di tutte le sue fronde, morto il figliuolo, morti gli amici, senza avere raggiunta la gloria, senza scolari, ed ha la terribile impressione della vita che gli resta da vivere, « come di un orizzonte fatto di un cielo e di una terra egualmente vuota, nella quale il suo grido resterebbe senza eco e il suo passo senza traccia », il pensiero della morte adduce con sè quello del mistero; e, nella contemplazione e nella ricerca che si accende, l'uomo ritrova il suo fine. L'essere trionfa, come sempre, del non essere. « Il pensiero umano, sperduto, col proprio pianeta, nell'infinito, sente che tutto vi naviga ad una mèta misteriosa, e il medesimo soffio, che incendia gli astri come fari, dirige le migrazioni delle comete attraverso i grandi oceani di stelle, per la serenità delle notti. Perchè,

dunque, l'infinito può essere pensato? È questa la prima delle rivelazioni che ci attendono, o Dio volle anticiparne qualche altra, come affermarono tutte le religioni? ». Ed egli, allora, « riprendendo la penna, come un romeo antico il bordone in vista del Santo Sepolcro, si rimise sulla traccia di Dio ».

L'Oriani ha il senso dialettico della vita. La storia della contessa Ginevra può essere esempio di questo suo presentare congiunti vita e morte, forza spirituale e limiti materiali. La contessa Ginevra ha il suo primo, solo e grande amore, e si lega a un diplomatico e uomo politico, una bella mente, un cuore insoddisfatto:

. . . Egli era solo come lei, al culmine degli onori, ma senza la gloria vera che abbisogna ai grandi spiriti, e senza quell'amore, che può farla dimenticare. Benchè si parlassero quasi guardingamente, a lei parve di leggergli nei grandi occhi azzurri una nostalgia; egli le sentì in un impeto improvviso della voce una di quelle invocazioni supreme, che le nature potenti, non ancora abbastanza adoperate, gettano nel tramonto della giovinezza; grido di allarme e di rimpianto, perchè tutto sta per mutare, mentre il cuore è ancora vuoto e il pensiero, rivolgendosi al passato, sbigottisce di vedervi già cancellate le proprie orme.

Così nasce quella passione, che potenzia gli animi di entrambi e vi fa liberamente svolgere le migliori forze nascoste:

Il loro amore ebbe la solenne poesia dei vesperi estivi, quando la terra brucia ancora degli ardori del meriggio, e nel cielo di un azzurro profondo gli ultimi raggi del sole si colorano di porpora. La contessa Ginevra diventò più bella. Il suo volto, luminoso di serenità, assunse allora quell'espressione di dolce imperío, che anche adesso le rimaneva, mentre tutte le potenze della donna, liberandosi finalmente dal suo spirito come germogli a primavera, le sbocciarono in una potente ed insieme delicata fioritura.

E le si apre innanzi quel periodo o momento, in cui l'uomo si sente pari a sè stesso, avendo raggiunto il suo ideale di attività spirituale:

Allora la contessa Ginevra richiamò Bice, sempre così gracile malgrado i suoi tre anni compiti, e se ne innamorò perdutamente, come di una figlia. Quella fu la grande stagione della sua vita: bella ancora, adorata da un uomo che a lei pareva grande, e forse lo era, quasi madre nell'adozione di quella piccola creatura, ammirata da tutti come una regina dello spirito nella città, che ancora ne conservava più viva la tradizione, potè inebriarsi lungamente di sè stessa.

Ma gli anni passano: l'uomo amato rimane deluso e vinto nella lotta politica. « Atterrato nell'egoismo della propria ambizione, non sentiva più le delicatezze consolatrici della donna ». Così accade: i nostri sentimenti formano quasi una trama strettissima: distrutto uno, tutta la trama si disfà, e non sempre si riesce a ritesserla:

Quindi, lentamente, tutto finì. Vi furono assenze e brevi rotture, nelle quali ella si mostrò inalterabile di abnegazione, benchè costretta ogni giorno più a ripiegarsi su Bice: poi la gente si diradava nel suo salone, mentre ella ingrassava, rimanendo ancora bella, parendo ancora la regina di un regno già tramontato da un pezzo. Il pubblico, abituato da troppo tempo ad ammirarla, si era rivolto altrove; finalmente ella lo sentì, ed abbassò il capo sotto la condanna.

Quando, cinque anni dopo, egli morì a Roma, nella nuova capitale d'Italia, senza essere più ridiventato ministro, ella, già vedova del conte, accorse da Bologna per ricevere l'ultima parola della sua anima.

Egli non la riconobbe.

E noi vediamo la contessa Ginevra nel suo calmo tramonto, con la nipote accanto, tra i pochi ed eletti amici, che l'accompagnano nella incipiente vecchiezza. Vale ancora la pena

di vivere così, tra affetti, opere e pensieri. Ma anche questo nuovo periodo ha il suo culmine e la sua discesa. Dopo alcuni anni, guardando a quella società, egli nota: « Non era più il salotto dell'inverno. L'assenza di Prinetti e di Giorgi vi aveva lasciato un vuoto malinconico, gli altri parevano invecchiati. Come accade sempre, anche quel gruppo, vissuto così intimamente per tanti anni, si sentiva colpito da dissoluzione, nella monotonia stessa di quell'amicizia, che niente veniva più a rianimare... ». La superiorità d'animo non può nulla contro il cangiamento delle cose: gli amici si disperdono, si chiudono in sè, non hanno più nulla da dirsi; le malattie e la morte s'insinuano tra loro, e niente rimane intatto. La bella contessa Ginevra ingrassa, intorpidisce, cade nelle debolezze dei vecchi, mentre i suoi amici intristiscono l'un dopo l'altro e muoiono.

Pure, come dicevo, la *Disfatta*, nel suo insieme, non è un perfetto organismo artistico; e non ha la fusione, la compattezza, la solidità di altri romanzi e di alcune novelle dell'Oriani. Lasciando da parte, per non andare troppo in lungo, le novelle (delle quali alcune assai belle sono nel volume *La bicicletta*), indicherò i tre romanzi più importanti dell'ultimo periodo: *Gelosia*, *Vortice*, *Olocausto*. Qui non c'è ombra di sforzo, non ci sono sproporzioni, non enfasi o virtuosità; ma una vena potente di narratore, che dice tutto ciò che vuol dire in modo rapido e succoso, con periodare semplice e piano, con forza icastica, facendo vivere tutti i caratteri e le scene che disegna, rendendo ogni nesso e ogni particolare spiegato ed evidente. Tre romanzi di triste e turpe argomento: il primo, descrivente un volgare adulterio; il secondo, la lunga interminabile ultima giornata di un volgare suicida; il terzo, la volgare vendita di una fanciulla a una mezzana, che la prostituisce; — tre romanzi, di una verità spesso perfino tormentosa, i quali hanno confermato all'Oriani il titolo di scrittore pessimista. Pessimista, come si è veduto, egli non

è, nella sua filosofia; e non può essere poi nell'arte, perchè l'arte non espone sistemi d'idee, ma rappresenta la vita, indifferente ai sistemi. E gli hanno confermata anche l'altra fama di violento e bestiale verista, che riproduce materialmente la vita, senza alito di poesia. Il che nemmeno è vero, quantunque sia vero che l'Oriani, in quei romanzi, sembri impassibile. Ma è l'impassibilità, rispondente al suo atteggiamento di filosofo e di storico, che reprime, non sopprime, la commozione; nè sempre la reprime abbastanza, come nell'*Olocausto*, che trabocca di pietà per la povera fanciulla sacrificata, e di orrore per la bestialità umana. Quasi simbolo di questa, ci resta fissa nella memoria la figura dell'uomo ignoto, pel cui diletto è stata comprata sul mercato del vizio e della miseria la piccola Tina: un uomo, innominato e silenzioso, che si vede per un istante, come di scorcio, in una casa equivoca, nell'atto di togliersi la giacca e sospenderla all'attaccapanni, non lasciando cogliere di sè stesso nè la parola nè la fisonomia, ma soltanto, in quell'atto, il profilo di una faccia con grossi baffi rossicci. Personaggi senza anima, — la madre di Tina, creatura di abiezione e di egoismo, percorsa da qualche inutile brivido d'intenerimento materno; la vicina, che consiglia e spinge alla prostituzione per profittarne la sua parte; la mezzana dal contegno corretto di calcolatrice inesorabile, — attorniano la fanciulla dal dolce viso pallido, docile e timida, e pur soffrente del vituperio, in cui la gettano, fino a morirne.

Può recare meraviglia che uno stesso spirito abbia concepito *La lotta politica* e l'*Olocausto*, la *Rivolta ideale* e il *Vortice*. Ma l'Oriani, secondo gli dice l'animo, filosofeggia o ricostruisce accadimenti storici; discute di morale e di Stato, o plasma personaggi da romanzo: sale sulle alture o scende nelle bassure: contempla intensamente il cielo azzurro e contempla, con pari intensità, una pozzanghera. Ha interessi spirituali molteplici, e dispone di attitudini molteplici

per soddisfarli: lo storico non è secondario in lui rispetto al romanziere, nè questo rispetto a quello. Egli è fatto così, e non è possibile presentarlo diversamente per risparmiare altrui l'incomodo del meravigliarsi, o la fatica di venirne guardando a parte a parte la varia e complessa opera. Temperamento romantico, almeno in questo connubio di speculazione e arte, di religione e storia, di rapimento pel bello e ossessione del brutto, forse potrà trovare, ora, animi meglio disposti che non venti anni addietro, e quella giustizia che merita e che finora gli è stata negata.

1908.

LIV

RUGGERO BONGHI
E LA SCUOLA MODERATA.

Tutti conoscono, almeno nei suoi tratti fondamentali, il carattere di quella che nella storia del risorgimento italiano è stata chiamata la scuola moderata [1]. Questa scuola ebbe apostoli, uomini politici, pubblicisti, filosofi, storici, poeti, e fece le sue prove in tutti i campi dell'azione e del pensiero. Ma poichè l'intimo motivo le era dato dal problema politico e nazionale, raccolse i suoi migliori frutti sul terreno pratico, conferendo in larga misura al rinnovamento civile del popolo e alla formazione dello Stato italiano.

Nel campo scientifico ed artistico, la scuola moderata (come per altro qualsiasi scuola) o non ebbe efficacia diretta, o l'ebbe solamente in modo negativo. In modo indiretto e negativo, per esempio, sulla filosofia, i cui problemi trascendono le contingenze, e quando a queste soggiacciono, s'impigliano in soluzioni passionali e fallaci. Non ripeterò cose ormai

---

(1) La migliore esposizione che si abbia sull'argomento, è nel De Sanctis, *La letteratura italiana del secolo XIX*, lezioni, Napoli, Morano, 1896.

notissime circa il Rosmini o il Gioberti, che gli storici della filosofia sono costretti ad analizzare e scomporre in doppie personalità, cattolica e nazionalistica l'una, filosofica l'altra; distinguendo il vero Rosmini e il vero Gioberti dal Rosmini e dal Gioberti che rimasero come avvolti nelle contingenze del loro tempo. So bene che contro questo criterio sono state mosse obiezioni e proteste; ma per lo storico della filosofia, che bene intenda il cómpito suo, ci saranno sempre un Rosmini e un Gioberti diversi da quelli che conosce lo storico della politica e della cultura; per lui il vero Rosmini e il vero Gioberti saranno sempre e solamente (per dirla con un gioco di parole) Rosmini e Gioberti veri. — E il medesimo accade dell'arte. I problemi, sui quali quella scuola si travagliava, porsero materia a molte opere, o parti di opere, della contemporanea letteratura e poesia; ma non si deve alle tendenze pratiche della scuola il genio di Alessandro Manzoni. Il genio, artistico o filosofico che sia, trascende le contingenze.

Compiuta l'unità, la scuola moderata continuò a operare nella vita politica del paese; e si sa che essa prevalse nel primo quindicennio dalla nuova Italia, ed ebbe una catastrofe parlamentare il 16 marzo 1876, e per un pezzo rimase partito di poco efficace opposizione; poi si mescolò col partito avverso nel cosiddetto «trasformismo»; poi ancora ricomparve per breve tempo da sola; e ora non si sa più dove sia precisamente. Sarebbe forse ora che qualche storico, fornito insieme di senso politico e della disposizione d'animo necessaria a superare gli angusti angoli visuali delle passioni di partito, facesse la storia della scuola moderata dopo il 1860.

In questa storia, un posto non piccolo dovrà essere assegnato a Ruggero Bonghi, deputato, oratore, polemista e, per qualche tempo, uomo di governo; il cui nome è legato in particolare alla cosiddetta «legge delle guarentige» circa i rapporti dell'Italia con la Santa Sede. A me tocca per in-

tanto, secondo la natura di questi saggi, ufficio diverso e più ristretto e meno grato. Ma poichè in quel che dirò, discorrendo unicamente del Bonghi scrittore, sembrerò e sarò forse alquanto severo mi piace osservare qui in principio che, quale che sia per essere il giudizio che lo storico futuro porterà sui singoli atti di lui, Ruggero Bonghi non potrà non essere giudicato, nella sua opera politica, parlamentare e sociale, spirito profondamente devoto alla patria e fervido di operosità civile. A lui si debbono ancora non poche nobili iniziative per l'educazione e la cultura, e istituzioni che gli sono sopravvissute ed onorano la sua memoria.

Ristretta la considerazione al Bonghi scrittore, la figura di lui, che ebbe tanta importanza un tempo e parve riempire di sè grande spazio nel mondo letterario, si attenua e, se non dilegua del tutto, diventa certo assai minore. L'importanza le veniva in buona parte da fatti estrinseci: il nome del Bonghi era dappertutto: i giornali, in una stessa settimana, portavano ai lettori il discorso o i discorsi del Bonghi alla Camera, una conferenza del Bonghi, un articolo del Bonghi sopra un recente romanzo francese, l'annunzio della pubblicazione di un volume storico del Bonghi o di un nuovo volumetto della traduzione e comento di Platone, fatta dal Bonghi. Non c'era argomento politico, sociale. religioso, filosofico, letterario, filologico, sul quale egli non versasse l'onda della sua prosa. Collaborò assiduamente alla maggiore rivista italiana, la *Nuova antologia*; ne compilò una lui, intitolata *La cultura*, che scriveva egli stesso in gran parte: fondò e diresse parecchi giornali e di altri molti fu collaboratore; scrisse anche in riviste e giornali stranieri. Sembrava raccogliere in sè le virtù del giornalista e del dotto, dello scienziato e dell'artista, dell'uomo politico e dell'uomo di lettere.

La gente, innanzi a tanta operosità, stupiva; ma, pur nel suo stupore, diffidava, ed esprimeva qualche dubbio circa la solidità di tutto quel lavoro, la durevolezza di quella fama.

E lamentava che il Bonghi trattasse troppi argomenti diversi; che si facesse portar via il tempo da troppe faccende spicciole; che non avesse, o non si procurasse, l'agio di attendere a un'opera degna di lui. Un gruppo di amici una volta decretò, che nessuno meglio del Bonghi poteva scrivere la *Storia di Roma antica*; e gliene dette commissione, raccogliendo all'uopo i fondi: presso a poco come (a quanto narra la leggenda) una loggia massonica inglese deliberò la necessità di un nuovo sistema filosofico e ne affidò la redazione al confratello ingegnere Erberto Spencer! Dopo la morte del Bonghi, questi lamenti sono diventati giudizî stereotipi: — Ruggero Bonghi, grande ingegno, non lascia se non « frammenti grandiosi di opere stupende »; « incurioso della posterità, prodigò ai contemporanei i tesori della sua mente inesauribile »; la *Storia di Roma* « sarebbe stata davvero l'opera monumentale che avrebbe dovuto più raccomandare il nome del Bonghi alla posterità, se l'avesse compiuta e se ci avesse posto tutte le virtù del suo ingegno. Con tanta esperienza degli uomini e delle cose e con tanto senso storico e politico, con uno sguardo così acuto ed esercitato a penetrare nei recessi dell'animo umano, con un così vivo ardore per ogni cosa grandiosa e bella, con un'idealità così sana, con un sentimento d'italianità così squisito, con tanto vigore critico e dialettico, con tanta magia di stile, quale soggetto gli sarebbe potuto riuscire più acconcio e quale scrittore si può immaginare meglio disposto a trattar quel soggetto?... » (1).

Proposizioni, che insieme con tante altre simili si potrebbero lasciar passare, se fossero semplici eufemismi dettati dall'amicizia o dall'opportunità, per iscansare di dire apertamente che gli scritti del Bonghi non serbano gran valore.

---

(1) D'Ovidio, *Rimpianti*, pp. 22, 74; Negri, pref. al 3° vol. della *Storia di Roma*, p. xl.

Ma sono altresì e soprattutto giudizî erronei, fondati sopra idee false, delle quali importa liberarsi. — « Trattò troppi argomenti ». — E come c'entra la molteplicità degli argomenti con la serietà della mente? Si può riuscire fiacchi e sconclusionati, occupandosi sempre della stessa materia; e vigorosi e concludenti nel trattar di quelle che sembrano molte e varie nell'apparenza, ma sono poi sempre una sola per la mente che sa scoprire le loro intime relazioni, e proiettare sull'una la luce che fa scaturire dall'altra. L'intelletto serio è sempre specificato; ma questa specificazione non ha nulla da vedere con l'estrinseco specialismo, goffa imitazione onde i piccoli cervelli simulano quella serietà, che non hanno in sè medesimi. — « Gli mancò il tempo ». — Mi sembra che ne ebbe anche troppo, se scrisse tanti e tanti volumi quanti ne ha lasciati. Ma *le temps ne fait rien à l'affaire*; e la mancanza di esso può spiegare la scarsezza della produzione letteraria, e non la mancanza, in questa, di originalità e di pregio vero. — « Lasciò solo frammenti ». — E se i frammenti avessero valore ed originalità, non sarebbero tali se non per modo di dire: vi sono scrittori che hanno potentemente operato su più generazioni, lasciando quasi soltanto frammenti, opuscoletti, pensieri sparsi e lettere (Pascal in Francia, Hamann in Germania, Galiani in Italia, e parecchi altri). Non sempre i grandi libri sono i libri grossi, o i libri euritmici e in ogni parte finiti. « Aveva gran senso storico e politico, sguardo acuto ed esercitato a penetrare nei recessi dell'animo umano, ecc. »; e avrebbe fatto una grande opera di storia, se l'avesse fatta. — E donde si deduce che egli avesse codeste attitudini, se poi non le manifestò in nessun suo prodotto concreto?

No: non furono i troppi argomenti, non la forma frammentaria, non la mancanza di tempo, che impedirono all'opera letteraria del Bonghi di ottenere la corona che avrebbe altrimenti meritata. Gli eufemismi, o i cattivi ragionamenti

degli elogiatori in imbarazzo, celano un fatto molto più semplice che va enunciato così: al Bonghi mancò la mente scientifica. Un breve esame dei varî saggi da lui dati in filosofia, teologia, storia, estetica, critica letteraria, erudizione, confermerà questo giudizio, al quale vorrei togliere tutto ciò che può sonare aspro, serbandogli solo la persuasività del vero.

Fu filosofo. — Nel 1860, nella larga e tumultuaria distribuzione di cattedre universitarie che si fece agli uomini che avevano partecipato alla Rivoluzione, il De Sanctis, provvedendo alla facoltà di lettere e di filosofia di Napoli, assegnò al Bonghi l'insegnamento della storia della filosofia. Scriveva, a questo proposito, Camillo de Meis a Bertrando Spaventa, da Napoli, il 1° novembre 1860: « Bonghi è stato nominato professore di storia della filosofia; e perchè? Perchè, dice De Sanctis, Bonghi è debole filosofo, e non ha nè metodo nè sistema, mentre nella storia della filosofia potrà aiutarsi con l'erudizione, e fare almeno buona figura » (1). Allora il Bonghi aveva già dato fuori i suoi più meditati lavori filosofici, e tra questi la traduzione ed il comento dei primi sei libri della *Metafisica* di Aristotile; nondimeno, il giudizio del De Sanctis era esattissimo. Ma in séguito, anzichè progredire, andò indietro. Si legga qualcuna delle prefazioni ai dialoghi platonici, nelle quali discute problemi filosofici; p. es., quella al *Teeteto*. Dai giorni del Teeteto ai nostri, non si sa ancora (egli nota) che cosa è cognizione e che cosa è scienza. « Sì, non sappiamo: ma guardate questa questione in Platone, e, per non nominare altri, nel Rosmini. Vedete quanto progresso ne ha fatto l'analisi, e quanta nuova agilità di mente e precisione ha prodotto il continuo tentativo di farla. Se anche non si fosse progredito in altro che in questo, se non si fosse

(1) Silvio Spaventa, *Dal 1848 al 1861* Napoli, Morano, 1898, p. 304.

guadagnato che nella chiarezza della questione e delle condizioni di una sua soluzione vera e ultima, non si sarebbe concluso così poco, come può apparire alla prima. Se la questione non ha avanzato verso una mèta, la scienza umana è però cresciuta, per lo sforzo stesso, di vigoria e di attitudine. Se l'oggetto non è stato raggiunto, l'istrumento col quale doveva raggiungersi, è diventato, per aver tentato e insistito a tentare, più aguzzo e tagliente, più adatto e fiducioso ». È, in fondo, l'idea volgare, che l'esercizio della filosofia non meni a nessun risultato, ma serva a render sottili di cervello, — quasi come il pigliar l'abbonamento a un giornale di rebus e sciarade. Ma quelle domande non sono le sole (continua il Bonghi), nelle quali « restiamo presso che muti o balbettiamo soltanto »; non sono le sole « circa le quali il progresso sta non già nel risolverle, ma nell'intenderne i termini e nel penetrare più addentro, non nella certezza ma nel dubbio, nel rendere il dubbio stesso più determinato e più palpabile ». Tutte le domande ultime, che la mente umana è costretta a proporsi, dànno il medesimo confortevole risultato. « Che è vivere e che è morire? Perchè e come si è nati? E si muore in tutto? Se v'è un al di là, ch'è esso mai? Siamo liberi, o un fato, che si nasconde, genera ogni atto che ci par nostro? Siamo nello spazio: che è spazio? Siamo nel tempo: che è tempo? Sogniamo mentre vegliamo o vegliamo mentre sogniamo? Chi dentro di noi è padrone di noi, o siamo davvero noi i padroni? Che è l'universo? Che posto ci ha il pianeta che diciamo nostro? Chi l'ha gittato negli eterni campi del cielo? Tante stelle che fanno? E se, per disperati, affermiamo che Iddio ha voluto tutto quello che vediamo, tutto quello che sentiamo, le nostre certezze e i nostri dubbî, le tenebre in cui brancoliamo e quella tanta luce che le rompe a intervalli incerti e lontani, chi è, e che è, Dio? ». Ora siffatto atteggiamento del Bonghi non è nemmeno scetticismo, perchè lo scetticismo muove da

difficoltà intrinseche dei problemi: è una semplice dichiarazione di non sapere, come di chi apra un libro di filosofia, ne scorra l'indice, e a ogni titolo che legga, esclami: — E io non ci capisco nulla! — Subito dopo, il Bonghi dice che egli « crede fermamente » all'esistenza di Dio. « Ma devo aprire, come soglio, schiettamente l'animo mio? Mi par talora che in me la credenza nasca e si nutra, non già da una persuasione profonda e ragionata, ma da un sentimento angoscioso; giacchè, oh! che scura notte sarebbe quella in cui cadrei respingendola! Quando tento scacciarla, m'è ricacciata nella mente e nel cuore per forza. Se tanto resta oscuro anche quando Dio si ammetta, tutto diventa buio, buio fittissimo senza lui ». Insomma, non è esatto ciò che aveva affermato: che vi credesse « fermamente ». Un'altra lettera, quella che precede il *Critone*, discorre sul « dovere e il piacere », ed è dal Bonghi indirizzata alla sua moglie virtuosissima. Vi sono filosofi (egli dice), che negano la libertà e il dovere. Come mai? « Io credo (ecco la sua spiegazione!) che a una buona parte dei filosofi morali manca appunto questo: l'avere davanti agli occhi una vita come la tua, mentre fanno la loro scienza ». O Helvétius! — Da tutto quello scritto appare che il Bonghi non si era liberato dal pregiudizio comune, che una teoria scientifica neghi o confermi il fatto materiale che ne forma oggetto. Ma un utilitario non nega le azioni eroiche, le spiega a suo modo; male certamente, ma non nega con questo che ci sia ciò che si chiama eroismo; per non dire poi che, nel fatto, può essere egli stesso eroe.

Il Bonghi fu scrittore di cose religiose. — « Con quella fermezza di credenza in Dio? », voi direte. Proprio. Scrisse perfino una *Vita di Gesù*, che avrebbe dovuto contentare cristiani e non cristiani. « Non conterrà nulla (egli dichiara) che non sia negli Evangeli, o che abbia altro fine che di chiarire il significato di qualche parola che paia oscura ». Ma con tali propositi si può fare una ristampa degli Evangeli,

non una nuova biografia di Gesù, la quale richiede sempre un proprio convincimento dell'autore intorno a Gesù. Alla fine del libro, il Bonghi si domanda: — Chi era questo Gesù, che fece e disse tante belle cose? «Ebbene, questo figliuolo di Dio raccoglieva, mostrava così grande autorità e virtù, perchè era esistito sino ab origine, sin da prima che esistesse il mondo, sin dacchè, se si può dire così, esisteva Dio stesso, ab eterno, innanzi che cominciasse il tempo. Egli era il pensiero e la parola, il verbo di Dio padre, ed era appo lui come suo figliuolo ed era Dio egli stesso». E continua in questo modo a parafrasare un qualsiasi catechismo diocesano, senza che poi si comprenda se lo scrittore parli in nome proprio o in nome di altri. «Ch'egli, egli solo, debba, e possa essere il maestro di verità, è pur chiaro. Giacchè, chi ha l'intúito del vero, se gli manchi quello di Dio? Che altro è la verità, se non Dio? Che altro è Dio, se non la verità? Ora, chi ha visto Dio, eccetto uno solo? E chi è stato quel solo che l'ha visto, se non il figliuol suo unigenito? Questi che, perpetuamente vigile e vivo, posa nel seno del Padre, questi è solo in grado di esporlo, di comunicarne la cognizione; e l'ha esposto e ne ha comunicato la cognizione, mentre viveva quaggiù, e lo fa tuttavia, e lo farà sempre». In alcune appendici, che parrebbero d'indole critica, il Bonghi discorre dei rapporti tra i quattro Evangeli, e delle due genealogie di Gesù in Matteo e in Luca e delle loro differenze. E reputa che sono, entrambe queste, scritture di buona fede; ma non osa affermare che si possano sciogliere tutte le difficoltà che presentano; e dice che forse ulteriori studî le risolveranno; e che per intanto non si vede una chiara uscita; e che l'importante è che entrambe concordino nel riattaccare Gesù a David. «Una delle proprietà singolari (conclude untuosamente e, stavo per dire, non senza qualche ipocrisia) di tali narrazioni autentiche, che ci son rimaste della vita di Gesù, è questa, che la curiosità, che

sia meramente tale, e la cui soddisfazione non ha valore morale, non ce la vogliono soddisfare ».

La stessa pretesa di stravagante oggettività è in altri scritti, di simile argomento, del Bonghi; come nel saggio su Francesco d'Assisi, il quale vuol tenere la via di mezzo tra le idee dei materialisti e quelle della gente pia. Dei miracoli il Bonghi non si occupa: perchè? « Perchè non m'aggiungono nulla alla figura di Francesco; e come all'immaginativa del decimoterzo secolo la compivano, così a quella del decimonono la guastano ». Ma il suo ufficio non doveva essere di riuscire gradito all'immaginativa del secolo decimoterzo o a quella del secolo decimonono, sibbene di prendere il suo partito nella questione dei miracoli. Prendere partito? Ma bisognava allora avere concetti precisi circa la religione e i miracoli; e la mancanza di fede nei concetti era la sola vera fede del Bonghi. « Chi non sente altra voce che quella del cuore, creda pure ai miracoli; vuol dire che a lui Iddio, come forza morale, è presente di continuo nella storia del mondo e vi recita agli occhi di tutti una parte che mostra ed è tutta sua. Chi è sordo a questa voce, vi discreda pure; vuol dire che, senza negare Iddio, egli ammette che Iddio però, con non minore sua gloria, ha abbandonato la storia della natura umana alle leggi costanti che governano la natura e l'uomo ». Veramente, per accordare di siffatti permessi, non fa d'uopo scrivere libri: la gente è sempre pronta a pigliarseli da sè.

Sarebbe quasi superfluo aggiungere che, con tali disposizioni d'animo, il Bonghi era tra i più insistenti raccomandatori e promotori di un rinnovamento religioso in Italia. E ciò faceva con parole come queste: « Checchè si voglia pensare delle religioni e della storia loro, questo è certo che il sentimento religioso è il più profondo, il più intimo del cuore umano, quello che, eccitato, più lo muove e lo scuote, che, inerte, più lo assonna e lo vuota. Di dove

ci verrà ella quest'agitazione religiosa cui aneliamo?... Questo è per ora il segreto di Dio, di quel Dio del quale il concetto si è andato attenuando durante il secolo, e che io credo necessario all'uomo che si ravvivi, che ripigli luce ed ardore » (1).

Andiamo innanzi. Il Bonghi fu storico e scrittore politico. Ma nella *Storia di Roma*, che egli prese a narrare, non si trova il più piccolo tentativo di ricostruzione ideale del sorgere della potenza romana. Compose una *Storia dell'Europa durante la rivoluzione francese*, dove non c'è ricerca profonda delle cause, nè profonda determinazione del significato della grande Rivoluzione. E, già, quella rivoluzione era stata, a sentire il Bonghi, un inutile armeggío, che, tutto sommato, si sarebbe potuto risparmiare. Sì, le assemblee francesi distrussero la feudalità e gli ultimi resti del Medioevo; ma (dice in una conferenza) « Luigi XVI l'avrebbe fatto senza di esse; e se una riforma, condotta innanzi via via dai principi e dai governi, sarebbe proceduta più lenta, avrebbe pur finito col produrre l'effetto più durevolmente e senza ritorni, senza gittar la società prima per terra, per poi, se vi si riesca, rialzarla » (2). Come il Bonghi faccia a sapere ciò che sarebbe accaduto e che non accadde, e perchè egli riponga tanta fiducia nella capacità, dimostratasi tanto incapace, del povero Luigi XVI, non sarebbe agevole spiegare; e che l'importanza della rivoluzione francese sia molto più larga dei particolari problemi di vita francese da cui prese le mosse, il Bonghi sembra dimenticare. Se c'è un pensatore che abbia rifatto le menti non solo in politica ma in tutto il dominio dello spirito, questi è Giangiacomo Rousseau, il quale estese la sua potente efficacia perfino su Emmanuele Kant. Ed ecco

---

(1) Nella conferenza: *Questa fin di secolo*, 1892.

(2) *Il secolo*, conferenza.

come ne parla il Bonghi: «Scrittore, sì, maraviglioso, ma pensatore astratto e vuoto, senza sentimento storico, pieno della presunzione che si potesse e dovesse ricostituire il mondo dietro la guida di principî, i quali a lui parevano inconcussi, solo perchè nè egli nè altri sarebbe stato in grado di dimostrarli. Che povero libercolo è il *Contratto sociale*! Pure, pochi libri al mondo hanno avuto maggiore influenza e l'hanno tuttora; quantunque pochi di quelli che ancora la provano, siano in grado di risalire alla fonte. Ora dalla mente di codesto Rousseau, uomo che non fu mai savio in nessun'ora della sua vita e finì matto, e forse di sua mano, si derivarono tutti gli ordinamenti politici che quelle assemblee dettero alla Francia e con questa, credevano, a tutto il mondo». Vero: al Rousseau mancava il sentimento storico (come, per altro, ad Aristotile l'etica cristiana, e a Dante la filosofia di Spinoza!): fu Rousseau e non Hegel o Savigny, come il secolo di lui fu il decimottavo e non il decimonono. Ma non mancava, in modo più imperdonabile, quel sentimento al Bonghi, sulla fine del secolo decimonono, quando si lasciava andare a parlare, in tal guisa, di un Giangiacomo Rousseau?

Con siffatta debolezza di vedute storiche, non si può aspettare dal Bonghi profondità di vedute politiche; e, in verità, quando egli usciva dalle questioni spicciole di amministrazione, di pubblica istruzione e simili, la sua mente si smarriva. Polemizzò tutti gli ultimi suoi anni contro il socialismo, che era per lui propaganda di odio e tentativo di andare contro le leggi della natura e di Dio; come reputava che il vero rimedio contro tanto male consistesse nella beneficenza e nella bontà, più largamente diffuse. Volle segnare un nuovo indirizzo al regime monarchico in Italia; ma sul proposito ebbe concetti vaghi e contradittorî, che passarono senza lasciare traccia. Abbondò, invece, in generiche lamentele circa la corruttela dei tempi e la miseria d'Italia; lamentele che

non rivelano una mente veramente politica, la quale piglia il mondo com'è, e non lo inonda di pianti, ma ne studia le forze. Fu di coloro che più abusarono di paragoni dell'Italia coi paesi stranieri (con l'Inghilterra, con la Francia, ecc.): metodo pericoloso in politica, non meno che in letteratura. Scriveva nel 1888, nella prefazione al racconto di un suo viaggio in Inghilterra: «L'Italia m'è parsa al paragone soprattutto piccola non per estensione di territorio o per numero di popolazione, ma per operosità d'ogni sorta. Questa patria nostra è tuttora oziosa: oziosa nel pensiero, nel sentimento, nell'arte, nelle industrie, nei commerci, nel lavoro delle leggi o dell'ordinamento dello Stato, nella direzione della politica, in tutto. Non concepisce, sto per dire, fortemente; nulla studia seriamente, nulla opera potentemente. Si perde, si sciupa in vanità, in pregiudizî, in accuse false, ma deboli, in vanti falsi, ma deboli, in dimostrazioni senza costrutto, in chiassi senza dignità, in bollori non profondi, in associazioni prive di moto e d'idee, in assemblee che rappresentano del paese piuttosto quanto ha di male che quanto ha di bene, in un gridìo politico, che in su e in giù non ha sostanza nè mèta ». Eccetera. Queste geremiadi, che lasciano il tempo che trovano, s'incontrano a ogni passo negli scritti di lui.

Il Bonghi fu critico letterario. Scrisse di letteratura forse quanto di politica; vale a dire, moltissimo. La sua Estetica considerava come vecchia e falsa la dottrina dell'autonomia dell'arte; e sosteneva come nuova e vera quella del necessario connubio di arte e morale. Mi restringo a trascrivere alcuni brani, che non è il caso pur di comentare: « La dissociazione tra l'arte e i fini morali della società può parere agl'ingegni fini una bella impresa, che salva quella se non questi; ma a coloro, e sono la maggior parte del genere umano, a cui la vita par seria, e dura la lotta, e degna dello sforzo la vittoria, non può parere infine che

un'arte, la quale perturbi e scompigli i sentimenti morali e civili, metta conto di coltivarla ». « La teoria: l'arte per l'arte, non è intesa, pare, in Inghilterra. In verità, essa è astratta. Disgiunge l'arte da tutte quante le altre attività morali e intellettuali dell'uomo, e le chiede, dopo averla così staccata da ogni altra, che basti a sè stessa. Nessun'altra attività morale e intellettuale dell'uomo potrebbe assoggettarsi a tale prosunzione ». « Alla poesia è data tutta quella libertà, che a qualunque altra attività del pensiero umano; e s'aggiunga, che si ha tanto meno merito a dargliela che se la torrebbe da sè, se non la si desse. Ma le libertà si dànno a tutte allo stesso patto: chi le usa ne è responsabile. E il poeta è moralmente responsabile della sua ». « Quando l'umanità sarà penetrata del sentimento cristiano più di quello che ora non sia, l'immoralità nell'opera d'arte parrà cosa esecrabile, e tanto più esecrabile quanto più si pretende alto il genio che la diffonde ».

Quali frutti critici produca codesta Estetica, si vede dai giudizî che essa faculta. Delle *Confessions* di quel Rousseau, che aveva già maltrattato come pensatore, il Bonghi scrive: « La lettura del libro è per sè stessa più gradevole del bisogno, e non si può consigliare a nessuno ». E della *Nouvelle Héloïse*: « È un libro, di certo, corruttore, e peggio che non sono romanzi in apparenza più lubrici; perchè di certo il lavorio lento di una ragione falsa è più penetrante che non sia la rappresentazione immediata del disordine morale ». A questo modo è naturale che, degli scrittori italiani contemporanei, non gli riuscisse di ammirare senza eccezioni se non il Carcano, il De Amicis, il Barrili e il Farina. In Ada Negri trova l'artista forte e originale e l'interpetre delle miserie sociali; senonchè « l'ira nobile e generosa è talora violenta e ispira il desiderio della vendetta ». Di Mario Rapisardi loda « la felicità delle immagini, la robustezza del concetto, la vigoria dell'espressione, la

squisitezza del verso »; ma lo ammonisce che non attenda coi suoi scritti a « dilacerare ancor di più il consorzio umano ». È ben evidente che, se il Rapisardi avesse ascoltato l'ammonimento, sarebbe, a quest'ora, un poeta perfetto!

Anche la teoria che il Bonghi professa circa la critica, non gli fa onore; specie a un uomo come lui, che si vantava di avere tra i primi riconosciuto il valore dell'indirizzo desanctisiano. Del quale, poi, il suo ideale della critica era proprio l'opposto. Questa, secondo il Bonghi, deve essere indipendente da sistemi giovani o vecchi di filosofia, ritemprare e rituffare il suo linguaggio nel linguaggio comune, e stabilire norme, precetti, canoni [1]. Per l'appunto i tre vizî, dai quali deve tenersi studiosamente lontana! Gli mancò il fiuto del nuovo e originale. Non intese il movimento veristico; dei metri barbari carducciani dichiarò: « checchè ci mettano dentro, la forma è così aliena dalla nostra lingua, dalla nostra storia, dal nostro gusto, che essa basterà a mandare sotterra la materia ». Versò sulla letteratura contemporanea le stesse lamentele che su tutto il resto. Nello studio *Un po' d'esame di coscienza*, del gennaio 1885, scrive: « Non c'è nella letteratura italiana un ventennio più povero dell'ultimo; non c'è, dei suoi quinquennî, un quinquennio più povero dell'ultimo; e degli anni di questo quinquennio, non c'è alcuno più povero di quello finito quattro giorni or sono. Che una luce deve spuntare, io lo spero; ma di dove non vedo ». E, lasciando stare la puerilità di questi calcoli cronologici sminuzzati in ventennî, in quinquennî e in anni, si noti che, neanche a farlo apposta, in quel quinquennio il Carducci aveva pubblicato le *Seconde odi barbare*, lo *Ça ira*, la *Canzone di Legnano* e parecchi volumi di prose; il Verga, i *Malavoglia* e *Vita dei campi*

(1) Si veda l'art.: *Il rinnovamento della critica*, nella seconda serie delle *Horae subsecivae*.

e le *Novelle rusticane*; il Fogazzaro, *Malombra*; la Serao, *Fantasia*; il D'Annunzio, il *Canto novo* e l'*Intermezzo*; il Di Giacomo le prime raccolte di novelle e sonetti; per non parlare dei notevoli libri storici e scientifici, che anche allora videro la luce. Insomma, fu quello, se mai, uno dei più fecondi «quinquennî» della moderna letteratura italiana.

Dai cenni che ho dato del Bonghi, filosofo, storico, politico e critico letterario, sarà già apparso chiaro che il carattere generale del pensiero di lui consiste nell'applicazione della formola della scuola moderata ai problemi della filosofia e della storia. Ma codesta formola che conciliava tendenze conservatrici e rivoluzionarie, tradizione religiosa e mondo moderno, se ebbe importanza come espediente di transizione e si potè gloriare di rappresentanti insigni e di opere salutari per la vita politica della nostra patria, riusciva perniciosa per la verità e per la scienza; e si è già accennato ai danni che produsse nelle speculazioni dei Rosmini e dei Gioberti. Senonchè, il Rosmini e il Gioberti erano spiriti vigorosi e poterono resistere ai danni, dai quali una parte sola dell'opera loro rimase colpita. Nel Bonghi, ciò che in quelli era semplicemente una parte, fu tutto: la conciliazione superficiale d'idee discordanti formò l'unico suo motivo mentale. Di qui il senso di vuoto che s'avverte nelle sue lettere filosofiche, nelle sue conferenze storiche e sociologiche, nei suoi articoli critici.

Il vuoto del pensiero è come un invito al nostro capriccio individuale a prendere quel posto, che il pensiero ha lasciato inoccupato. Il Bonghi frequentava i salotti aristocratici e aveva un debole verso la gente di mondo, che egli scambiava per aristocrazia spirituale, e verso le dame eleganti, che scambiava per anime esteticamente e intellettualmente raffinate. Credo (per quel tanto d'esperienza che ho raccolto anch'io nella vita) che in ciò s'ingannasse di molto: la finezza intellettuale si trova, di solito, in uomini che nes-

sun salotto accoglierebbe o in nessuno si adagerebbero; la finezza psicologica e morale, in coloro che sono usi a ripiegarsi sopra sè stessi e ad esplorare il loro animo, aborrenti dalla vita superficiale del bel mondo. Comunque, quelle simpatie personali del Bonghi si rifletterono nei suoi libri, e dettero origine a ciò che si potrebbe chiamare la « muliebrità » della sua produzione letteraria (1). È risaputo che egli ebbe a curiosa idea di preporre ai dialoghi di Platone, che veniva traducendo, conversazioni filosofiche con gentildonne di sua conoscenza: profanazione di Platone e della filosofia. Codesta « muliebrità » proiettava nello studio del passato. Alla rivoluzione francese, in fondo, non sapeva perdonare l'essere stata così inesorabile verso Maria Antonietta, la quale « era (egli scrive) una nobile, schietta, franca natura, come n'era attraente la figura e leggiadro il volto »; o (come dice altrove) « una dolce regina ». I sonetti dello *Ça ira* sulla signora di Lamballe lo facevano inorridire: « Davanti a un'uccisione così crudele, di così leggiadra forma di donna intrisa nel sangue, vi basta l'animo a guardarne senz'altro il collo bianco, la bocca rosea e gli occhi cerulei! E poichè è poco lontano e ricorre al pensiero un'altra donna, che aspetta la stessa fine, il cadavere di quell'uccisa non serve, per ciò solo che l'altra è regina, se non a farvi sollecitare il passo per annunciare a quella il 'buon dì della morte!' ». La fede monarchica del Bonghi era, senza dubbio, sincera e salda; ma fu proprio lui a dare l'esempio, tra gli uomini del suo partito, di una forma di lealismo monarchico scivolante nella tenerezza personale e familiare, se non proprio nella cortigianeria (la quale, in verità, era estranea al carattere di lui). E dalla medesima disposizione di sentimento deriva il modo tenuto dal Bonghi nel trattare i problemi religiosi.

---

(1) *Della muliebrità della volgar letteratura dei tempi di mezzo* è il titolo di un volumetto di G. B. Aiello, stampato a Napoli nel 1841.

Per ispiegare meglio questo giudizio, dirò che io ho passato parecchi anni della mia adolescenza in compagnia di un uomo che fu tra i più austeri rappresentanti del partito conservatore italiano: Silvio Spaventa. Ebbene, ho sentito molte volte lo Spaventa esporre, con vigore di argomentazione e saldezza di convincimento, le ragioni per le quali la monarchia è in Italia una necessità storica; ma non mai ricordo che gli uscisse di bocca alcun accento di svenevolezza e di romanticheria cortigiane. Il re era per lui una categoria politica; e della regina non si dava troppo pensiero, perchè personaggio estraneo alla politica. Lo Spaventa non aveva nulla dell'anticlericale di professione; ma lasciava che i morti seppellissero i loro morti, e i preti si occupassero delle cose dei preti. Rileggevo, tempo addietro, un discorso che egli tenne nel 1886 a Bergamo, per l'anniversario del XX settembre, a proposito della conciliazione: « Quanto a me (diceva questo conservatore razionalista), non auguro al mio paese conciliazione col papa, finchè non saremo abbastanza forti da non temere le gelosie che ci susciterebbe fuori, e finchè il nuovo spirito d'indipendenza e libertà che oggi ha soffiato dentro alla coscienza italiana, non la compenetri in modo da non far temere che ricada sotto il giogo teologico ». Il movimento proletario non era, per lo Spaventa, qualcosa che si potesse arrestare e placare per opera delle bianche mani delle dame, nelle fiere di beneficenza. Accennando ad esso, così si esprimeva: « Al di fuori dei partiti che non raccolgono in sè se non le schiere in cui si divide la parte dominante del paese, le quali dispongono di tutte le specie di capitali economici che vi sono, vi è pure una classe che non ha altro bene che il suo lavoro e diventa sempre più numerosa ed aspira naturalmente a venir su e migliorare il suo stato. Ma nelle condizioni del lavoro moderno l'elevazione delle classi operaie è difficile; la libertà stessa è spesso contraria agli sforzi che esse fanno per riuscirvi. Un governo

che dimentichi oggi questi problemi può essere un nuovo Potere Temporale, ma non un governo moderno » (1).

Dello Spaventa era discepolo entusiasta in politica il bizzarro Vittorio Imbriani, autore di quell'ode, che abbiamo già ricordata, di « un monarchico » *Alla Regina*, in cui si seguono l'un sull'altro gli ammonimenti più severi (2). Ma dal Bonghi sono discesi, per diretta filiazione, benchè vertiginosamente degenerando, quei letterati dilettanti di politica che confondono il re col soprabito del re e la monarchia con la bàlia delle principessine reali, e per poco non rinnovano il tipo del letterato borbonico Domenico Anzelmi, il quale, descrivendo i preparativi di un banchetto dato a re Ferdinando II, si rese celebre per l'ipotiposi dei « pesci che friggono di piacere nella padella, prevedendo di dovere essere avvicinati alle auguste labbra di Sua Maestà! ». Dal Bonghi sono discesi i tanti conciliatorelli di Stato e Chiesa, di borghesia e socialismo, di arte e morale; i lamentatori perpetui dell'inferiorità dell'Italia rispetto alle « nazioni straniere »; i rimpiangitori dell'Italia del « periodo eroico »; i dispregiatori di « quest'Italia così diversa da come l'avevamo sognata », (dove la colpa era, se mai, del loro sognare, non dell'Italia!), e via enumerando; i quali riempiono delle loro bolse scritture gli atti delle accademie e i fascicoli delle riviste. Al Bonghi si riattaccano tutti quei miscredenti o semicredenti, i quali si sono dati a cucinare un modernistico intruglio di cattolicesimo e di filosofia, e si arrabbiano poi perchè il Papa riconosce l'intruglio come intruglio e ne mette in guardia i fedeli. Il Bonghi ebbe per l'appunto questa malinconia, di voler fare l'evangelista, il teologo, il politico di una fede, che non era la sua; simile in ciò a quegli artisti o in-

---

(1) *Discorso pel 20 settembre*, Bergamo, 1886, pp. 23, 27. (Ora nel vol. *La politica della destra*, ed. Croce, Bari, Laterza, 1910).

(2) Si veda sopra, p. 181 sg.

dustriali cristiani dei primi secoli, i quali, pur essendo cristiani, manifatturavano e trafficavano in idoli pagani, di cui perdurava sul mercato la richiesta. Il prototipo delle polemiche dei modernisti col Papa, dopo la condanna, è la *Lettera aperta a S. S. Leone XIII*, che il Bonghi scrisse per la condanna della sua *Vita di Gesù*. Egli, nientemeno, voleva insegnare al Papa come bisognasse fare a rendere popolare Gesù. « Io non ho punto negato la divinità di Cristo; anzi affermo che nessuno il quale la neghi, si può dire in religione cristiano. Pure, non importa soprattutto, oggi, presentare alle menti Cristo come figliuolo di Dio, in quel misterioso, arcano, profondo senso teologico che la designazione ha. Le menti non sono oggi volte alla teologia. Sta bene che nel catechismo de' pulpiti Cristo sia detto figliuolo di Dio, e così l'ho presentato io nel mio libro... Giova, a chi crede, credere ch'egli lo sia. Questa fede, lo confesso, è salutare, è confortatrice, è consolatrice, e mi sarei guardato di scuoterla... Ma ora ciò che giova è additare nella sua dottrina una medicina tuttora efficace dei mali più acuti dell'èra presente... ». E poichè il Papa non gli dava retta, il Bonghi diventava impertinente (per l'appunto, come un modernista!); e, a lui rivolgendosi, alludeva a « quel suo latino magnifico », « del quale (soggiungeva malignamente) io non conosco nessun altro più bello se non quello umile dell'Evangelo ».

Perchè c'era anche un altro tratto personale, che negli scritti del Bonghi prendeva il posto del saldo contesto di idee, che mancava nell'autore: lo spirito di contradizione. Egli se ne vantò infinite volte: ripeteva il detto di Focione, che niente è più gradevole dell'entrare nel tempio, quando la folla n'esce e urtarla col petto. « Quando vedo molta gente correre da una parte (scrive nella prefazione al suo libro sulla *Storia d'Europa*), io mi metto a correre non a lato, ma di contro ». E al Papa: « Non ho l'animo volgare, e quanto più vedo licenziosi gli altri, più faccio ossequente me ». Tratto

certamente simpatico, e che conferiva a togliere alle parole e alle azioni di lui perfino la parvenza di bassi motivi personali, dei quali, come già si è detto, era affatto puro. Con la corte, finì col guastarsi, come tutti sanno. Carezzava i preti, e poi, all'improvviso, magari per metter fuori un motto arguto che gli passava pel cervello, li graffiava. Ricordo un suo discorso in un banchetto dato in onore di Emilio Zola, nel 1894, in cui, a proposito di *Lourdes*, istituì un paragone tra gl'italiani e i francesi, vantando la superiorità nostra, che avevamo creato una Lourdes italiana, — Valle di Pompei, — senz'alcun bisogno dell'intervento di una veggente Bernadette Soubirous, con una semplice immagine della Vergine, comprata per due lire presso un rivendugliolo di via Costantinopoli in Napoli! Ma, se questo spirito di contradizione, questa incoerenza arguta, attirava a favore del Bonghi il sorriso e la simpatia, non era fatto per correggere, e neppure per diminuire, ciò che di fiacco, di contradittorio, di superficiale si scopriva nelle idee di lui.

Ma insomma (si dirà), in questa specie di requisitoria che si viene qui svolgendo contro l'opera letteraria del Bonghi, si dimentica che egli era un dotto, un erudito, un filologo. — Me ne duole, perchè vorrei pur concedere qualcosa; ma sono costretto a notare che il Bonghi, benchè avesse letto molti libri e moltissimi altri ne scartabellasse di continuo, benchè avesse dimestichezza con le lingue e le storie classiche e moderne, benchè ponesse mano a lavori che sono di solito riservati ai dotti; non era un dotto. Era un *heluo librorum*. ch'è altra cosa. L'erudito vero è originale, dacchè c'è, per chi nol sapesse, l'originalità dell'erudizione: scoprire il documento nuovo, formare una congettura nuova, far progredire di un passo le soluzioni date dai proprî predecessori. Dove sono le scoperte filologiche del Bonghi? Le sue traduzioni dei dialoghi platonici hanno introduzioni, appendici, note, *excursus*: quale dei platonizzanti ha mai occasione di

ricordare una tesi del Bonghi? Egli raccoglieva il già saputo, e, allorchè diceva qualcosa di suo, non iscorgeva le difficoltà vere, non penetrava nel cuore delle questioni. La sua *Storia di Roma*, se, come abbiamo detto, non è storia, è pur composta di due grossi volumi e del frammento di un terzo, tutti pieni di lunghe dissertazioni sulla cronologia, sulle fonti, sulle leggende, sulla costituzione primitiva di Roma. Come va che nessuno dei posteriori studiosi dell'argomento, stranieri e italiani, è riuscito mai a pescare qualcosa di utile in quel migliaio e più di pagine? (1).

Scrittore, senza dubbio, il Bonghi fu: copioso, esperto, padrone, come si suol dire, dei mezzi stilistici, della lingua e della fraseologia. Ma egli era, per temperamento, raziocinativo e polemico; per occasione, solenne e affettuoso. E nella solennità e nell'affetto non bene riusciva. Qui anzi scoppiava evidente un suo vizio, proveniente dall'aver data troppo attenzione all'arte dello scrivere in quanto tale, e alle teoriche discettazioni circa la lingua e lo stile; cosicchè egli non isfuggiva alla leccatura e all'affettazione, le quali andavano poi di frequente congiunte con una certa fretta e trascuranza, che in lui assumeva la particolare forma della faticosità. Da giovane, educato in Napoli, dove fioriva la scuola del Puoti, era stato purista e imitatore dei cinquecentisti; poi, esule in Lombardia, diventato intrinseco del Manzoni, si convertì allo stile popolare e scorrevole, e non evitò del tutto le pedanterie del « Dio bono! », e di simiglianti venustà fiorentine o pseudo-fiorentine. Restò sempre uno scrittore senza semplicità o, come si suol dire, « che si ascolta ». Ecco il Bonghi che scrive con solennità: « Chi dunque egli era codesto figliuolo di Dio, che parla di sè con tanta persuasione

---

(1) Si veda ora il giudizio che ne dà Gaetano de Sanctis, *Storia dei Romani* (Torino, Bocca, 1907, I, 22 *n*), che anche lui non ha saputo qual uso farne.

di quello ch'egli è venuto a fare nel mondo, della morte che l'aspetta, della risurrezione che lo scamperà dalla morte, dell'eterna vita sua, della continua azione sua nell'uman genere? Chi è costui, che non respinge nessuno, per umile che sia, e non s'abbassa davanti a nessuno per alto che stia? Chi è costui », eccetera (*Vita di Gesù*). Ed eccolo quando scrive con affettuosità: « Si ricorda le conversazioni nostre con Marco e lei, talora soli, talora con altri amici, qui a Roma o a Mezzarotta a Bologna, o lì in su un poggio dell'Appennino a Sette Fonti? Ahimè, la triste ricordanza che è questa! Che desiderio mi stringe tuttavia di quel caro capo!.. » (Lettera dedicatoria del *Teeteto*). La situazione della lettera dedicatoria del *Critone* è bellissima: il Bonghi ha la figliuola inferma a morte; e, mentre vegliano lui e la moglie accanto a quel letto, il suo pensiero corre dalla figliuola e dalla moglie, dai casi che lo fanno soffrire come uomo, alle idee che lo occupano come filosofo. Accade così a chi ha l'abito dell'arte e della scienza: Luca Signorelli, portatogli il corpo del figliuolo ucciso, lo fece spogliar nudo (racconta il Vasari), e « con grandissima costanza d'animo, senza pianger o gittar lacrima, lo ritrasse ». Ma il Bonghi non sa rappresentare la forte situazione, che gli era balenata innanzi:

È triste l'ora nella quale ti scrivo. Tu stai da più notti accanto al letto della figliuola. Sei affranta, lo vedo. Se la figliuola risana — è un *se*, che m'esce dalla penna a fatica e si bagna di lacrime — se Iddio la ridona a noi, al marito che l'ama d'amore, al bambino che ne chiede incerto e sgomento, poichè già da più giorni non ode la madre, nè sa intendere come non ne sia ricercato, a tutti i cari che le stanno d'intorno, che gioia non sarà la mia, la tua, la gioia di tutti? Quanto è stato maggiore il dolore e la paura, tanto più vivo sarà il sentimento di sollievo, che proveremo, liberati una volta da così terribile minaccia. Pure, è l'alba; e la notte per la figliuola è passata tormentosa molto. Come tremava a tratto a tratto tutta! Che pallore nel volto! Perchè vaneggia? O come immagina che suo padre sia infelice tanto?

Dove sono questi nemici che vede? Donde viene tanta tristezza in fantasia così giovane? Oh! come bolle! Senti, Carlotta; dice che si sente ardere. Si spegnerà questo foco innanzi che l'abbia consunta?

Lo scrittore qui esclama troppo, parla troppo; si sente che si sforza. E, dopo essere entrato in modo artificioso nella discussione filosofica, in modo non meno artificioso torna alla situazione iniziale.

Perciò il Bonghi non era in grado di dare all'Italia quel Platone italiano, che, completo, ci manca ancora. Lascio stare tutto l'inutile frascame di lettere dedicatorie e dissertazioni, ond'egli coperse i dialoghi platonici; e le non infrequenti interpetrazioni errate, che s'incontrano in quelle sue traduzioni. Ma egli adoperò per Platone uno stile di falsa popolarità e semplicità, che avrebbe dovuto essere qualcosa tra la prosa del Cellini e il parlare vivo toscano. Gli stessi anacoluti, introdotti da lui per istudio di semplicità, concorrono a dare un'impressione di stile complicato e ricercato. Prendo un piccolo brano della prima pagina dell'ora citato *Critone*:

Socr. — E come mai non m'hai svegliato subito, ma mi ti sei seduto accanto in silenzio?

Crit. — No, affè di Giove, Socrate, vegliare in tanto dolore, non l'avrei voluto io per me. Anzi, gran tempo è che t'ammiro, avvertendo con quanta calma tu dormi; e non ti ho svegliato a posta perchè il tempo ti passi, quanto più è possibile, gradevolmente. E spesse volte, in fè mia, anche prima d'ora in tutta la vita io ti ho felicitato per l'indole tua, ma molto più ora nella presente sventura, come facilmente tu la sopporti e con quanta dolcezza.

Ora si legga un'altra traduzione, per esempio quella di Francesco Acri:

Socr. — E perchè non isvegliarmi subito, e ti sei posto a sedere allato a me, in silenzio?

Crit. — Perchè neanche io, per Giove, vorrei stare a vegliare, con tanta tribolazione. E poi, io m'era incantato a guardarti come

dormivi quieto; e non t'ho svegliato a posta, acciocchè ti passasse il tempo, quanto esser può, dolcemente. E tante volte, anche prima, considerando io la tua natura, ho detto nel cuor mio: Come è felice! Ciò dico specialmente ora in questa tua sciagura, vedendo come la sopporti in pace, con una faccia serena.

Vi si sente ben altrimenti la mano dell'artista.

Ma il Bonghi, polemista arguto e mordace, è perfettamente in carattere. Quella stessa preziosità letteraria diventava, nel tono polemico, un colore bene intonato, conferendo al suo stile alcunchè di elegantemente ironico. Basti ricordare come esempî gli articoli e le lettere, che sono raccolti nel volume *Questioni del giorno*, pieni di punte contro imperatori, re, ministri e colleghi in giornalismo. Par quasi che egli si sia del tutto consolato delle traversie toccategli, perchè gli hanno dato modo di foggiare epigrammi: le sue difese sono costantemente sorridenti, e pungenti con quel sorriso: « Di quel che dice il *Parti national* non mette conto darsi pensiero: è scritto dal T., che di recente è tornato a Parigi, certo a sue spese; ed ha ufficio di difendere il Ministero nella stampa francese, certo perchè così pensa »! — Dello stesso genere era la sua eloquenza parlamentare, che aveva, in queste virtù di mordacità e ironia, la sua maggiore efficacia. Chi ha detto che le migliori produzioni letterarie del Bonghi sono le sue improvvisazioni oratorie e i suoi quasi improvvisati articoli, ha detto cosa vera.

E, dei libri, il migliore resta sempre quel volumetto di *Lettere critiche*, che il Bonghi scrisse, non ancora trentenne, nel 1855, in forma di articoli da giornale. So bene che questo è il giudizio volgare, combattuto perciò vivamente dagli elogiatori di lui; ma io godo quando il risultato del mio esame critico coincide (e ciò accade quasi sempre) col giudizio degli « uomini idioti », come si chiamavano, nel buon secolo, i non letterati. Anzitutto, le *Lettere critiche* sono il solo libro del Bonghi che manifesti un'idea ben determinata e risponda

a un momento storico. La questione della prosa italiana, sotto le umili sembianze di una faccenda da linguaioli, era questione grossa, perchè si riattaccava a tutto il problema del modo in cui si era svolta la civiltà italiana. Sugli italiani moderni gravò come ideale il morto mondo romano; e perciò, anche in letteratura, perseguirono con ogni sforzo, per secoli, l'ideale di una prosa classica e sostenuta, profondamente diversa per intonazione dalla prosa della vita quotidiana. Ora, se tale aspetto storico di somma importanza il Bonghi non vide o non curò di ritrarre, e se anche egli fu talora ingiusto verso i capilavori di prosa «sostenuta» che l'Italia produsse, vide tuttavia ben chiaramente il male, — l'artifizio letterario sostituito alla spontaneità, — e la necessità di liberarne del tutto la nuova Italia: la quale del resto già era entrata in questo processo di liberazione mercè gli scrittori francesizzanti del secolo decimottavo e i romantici del decimonono. È noto che le idee direttive di quel libro sono del Manzoni e attinte alle quotidiane conversazioni, che il Bonghi aveva con lui. Ma il Bonghi, versatile com'era, nel calore dell'entusiasmo giovanile fece ciò che il maestro non avrebbe saputo fare: scese nell'agone, e, non restringendosi a enunciazioni generiche, esemplificò, analizzò, mise il male innanzi agli occhi di tutti; rese ridicoli certi atteggiamenti letterarî, che passavano per dignitosi, e certi giudizî circa il merito dei nostri scrittori, che si ripetevano superstiziosamente nelle scuole. Non è, il suo, un libro profondo; vi ha anche qualche teoria deboluccia, come quella centrale sullo stile, e parecchi giudizî unilaterali ed errati; ma non vi s'incontra quel «filisteismo», quella mentalità angusta insieme e baldanzosa, non infrequente nei suoi libri posteriori. Scritto con spigliatezza, senza preziosità nè classiche nè popolaresche, anche oggi si rilegge con diletto.

1907

LV

GAETANO NEGRI.

I libri di Gaetano Negri si leggono assai volentieri, e hanno giovato e giovano forse ancora alla cultura italiana, tanto più in quanto essi trattano soprattutto argomenti di scienza e storia delle religioni, intorno ai quali la letteratura italiana (almeno fino agli ultimissimi tempi) è stata assai povera. Riassumere in modo limpido e popolare alcuni risultamenti delle indagini circa le origini del Cristianesimo; narrare la vita ed esporre il pensiero dell'imperatore Giuliano; percorrere, per comodo dei lettori, il poema di Lucrezio, le epistole di san Paolo, i ricordi di Marco Aurelio o le confessioni di sant'Agostino, traendone e comentandone alcuni dei luoghi più significativi; dar la tela di tutti i romanzi di Giorgio Eliot, poco noti vent'anni fa presso di noi, accompagnando l'esposizione con largo florilegio delle pagine più belle per la prima volta tradotte: — questi e altrettali sono meriti non piccoli verso la cultura. La quale non viene promossa soltanto dagli scienziati con le loro scoperte, dai filosofi coi loro sistemi, dagli artisti con le opere originali; ma anche dai traduttori, dai compendiatori, dai resocontisti, dagli antologisti e dagli editori. Tutti personaggi benemeriti, che stanno ai primi come il venditore all'operaio, o il venditore in piccolo a quello in grosso, necessarî l'uno all'altro.

Ma la parte propriamente critica, che il Negri aggiunse o mescolò alle sue fatiche di divulgatore, ha scarso pregio. La personalità del Negri non aveva tanto vigore da improntare il materiale che egli esponeva: a lui fece sempre difetto così una ferma convinzione come un vigoroso sentimento.

Il suo pensiero sembra tendere di solito a una certa qual forma di misticismo. Di là dal mondo dei fenomeni (egli dice) c'è il mondo della realtà assoluta. Ma questo mondo è di necessità ignoto, giacchè per conoscerlo dovremmo uscire da noi stessi; per conoscere Dio, dovremmo essere più che uomini. Il criticismo moderno, se da una parte garantisce il dominio razionale del mondo dei fenomeni, garantisce dall'altra l'impenetrabilità del mondo dell'assoluto, ed è per le aspirazioni dell'anima umana sicura difesa contro qualsiasi più furioso attacco. Le religioni positive non soddisfano la mente, perchè si fondano su rivelazioni e miracoli, che la critica rigetta; ma la filosofia, anch'essa, è vana. Tutto ciò che sul problema filosofico si poteva dire, è stato sostanzialmente detto dai primi pensatori ellenici; e da quel tempo in poi non si è fatto altro che ripetere quelle prime formole: lo spirito e la materia, Dio e l'atomo. Fintanto che non c'erano le scienze positive, i simboli spirituali prevalevano; formatasi la scienza positiva, prevalgono quelli atomistici, tantochè Lucrezio sembra modernissimo. Il solo progresso che si sia avuto è che da noi moderni i simboli vengono considerati come simboli, laddove gli antichi li scambiavano facilmente per fatti reali. Del problema terribile dell'immortalità, onde Socrate ragiona prima di morire, siamo pienamente al buio, al paro di lui: con questa differenza, che sappiamo di essere al buio.

Il mistero parrebbe, dunque, circondare da ogni parte la mente del Negri. L'assoluto, benchè noi non lo conosciamo nè per via di rivelazione nè per via di pensiero, c'è: inattingibile, almeno finchè resteremo uomini, ma non per ciò irreale. Senonchè il Negri non si tiene nel circolo da lui

segnato; e nelle sue pagine alle affermazioni di carattere mistico si alternano altre della qualità più diversa. Ve ne ha di deterministiche e materialistiche, come dove nega la libertà umana e plaude alle teorie della così detta nuova scuola del diritto penale. Materialistico è anche il concetto, più volte da lui ripetuto, che le religioni siano un semplice fatto, un'illusione psicologica che produce nondimeno frutti importanti. Ve ne ha di pessimistiche, come è l'accettazione del principio schopenhaueriano della morale: è evidente che, se la pietà è la legge della vita, questa deve considerarsi nient'altro che male. Ve ne ha d'immanentistiche, come quando si ammira l'Hegel per avere con l'immanenza e il divenire poste le basi dello spirito moderno. Risonanza hegeliana è anche il rispetto per le religioni, per tutte le religioni, come simboli del mistero; con che si viene ad assegnare alle religioni un ufficio ben diverso da quello di semplice illusione individuale. Simile risonanza si avverte nell'altra affermazione circa la storia filosofica: che, essendo ogni sapere relativo, ogni dottrina (pur che sia sincera, aggiunge il Negri) ha la sua parte di verità, e per conoscere questa, basta collocarsi al giusto punto di vista. In qualche altro luogo, si propende pel panteismo: « Davanti all'essere senza causa, senza tempo e senza spazio, la mente umana si sprofonda in un sentimento ineffabile di mistero e di pace. Noi non siamo che apparenze effimere, bollicine d'un istante sul gran mare dell'essere. L'essere si chiude in sè medesimo, come un circolo senza uscita: comprendere che noi siamo nel mezzo del circolo, che il Relativo è l'Assoluto, che l'Universo è Dio, non sarà forse la religione del più lontano avvenire? ». Il Negri ha grande reverenza pel monismo dell'Ardigò: il solo pensatore (dice) che di fronte al dualismo di tutti gli altri, e persino dello Spencer, abbia affermato un « monismo perfetto »: tale, dunque, che egli sembra disposto a far suo. « Non c'è che un *De rerum natura*, che propriamente sciolga il problema, perchè

fonda il vero e puro monismo, e non distrugge, nell'atto stesso di porla, l'immanenza dell'infinito: è il libro di Roberto Ardigò *Il fatto naturale nella formazione del sistema solare*: poema grandioso, che addita le vie per cui dovrebbe mettersi il pensiero, quando voglia uscire dalle terribili antinomie che il genio di Kant ha così meravigliosamente analizzate, e sotto le quali lo spirito umano inutilmente si dibatte dal primo giorno in cui ha chiesto a sè stesso il perchè della vita e del mondo ».

Lascia, dunque, il Negri il suo precedente misticismo pel monismo dell'Ardigò? O è ostacolo a tal passo il fatto che egli nota in uno dei luoghi ricordati: « Ma l'Ardigò è un filosofo, che vive solitario sulle vette più agghiacciate del pensiero »? Sono forse le vette e il ghiaccio, che gl'impediscono l'accettazione? E dopo avere, come si è visto, vagheggiata per un istante la concezione panteistica, in qual modo risponde alla domanda: se quella sarà la religione dell'avvenire? « Ebbene, mi par difficile che questo avvenga, perchè lo vieta la natura analitica, necessariamente dualistica, del pensiero umano. Abbiamo visto come l'unità fondamentale, l'eguaglianza, anzi l'identità del relativo e dell'assoluto, sia la condizione indispensabile della possibilità del pensiero. Ma il pensiero umano, che è una manifestazione secondaria dell'essere, a cui precede nella prima manifestazione che è la coscienza, non può esercitarsi se non nel dualismo del soggetto e dell'oggetto ». Dove non s'intende bene se egli rigetta quella concezione perchè impensabile (eppure l'ha pensata!); ovvero, per la ragione pratica, che non gli pare atta ad essere generalmente accolta dalle società umane. Similmente, dopo avere lodato la nuova scuola penale, « forse la più originale manifestazione del pensiero italiano in questi ultimi tempi », soggiunge: « Io non so se questa nuova idea della criminalità, considerata come un morbo ereditario, e che come morbo si deve curare e soffocare, idea che a me pare

essenzialmente razionale e scientifica, sarà quella del futuro. Se lo sarà, l'Italia avrà il vanto di essere stata l'iniziatrice di una grande riforma ».

Questa imprecisione di concetti è in tutti i suoi scritti, e contrasta con la forma assai limpida di essi. Credeva o no il Negri alle affermazioni che metteva in iscritto? Dovrebbe dirsi di no, quando, dopo che ha giudicato le religioni quale semplice fatto di sentimento, gli sentiamo manifestare « il dubbio consolatore, che nella fede dei semplici, si trovi non solo maggiore efficacia di conforto, ma anche una maggior sapienza che nella negazione più sicura della ragione umana ». La tolleranza, che soleva raccomandare, somiglia assai all'indifferentismo « Qual è l'uomo di mente chiara che osi dire: io sono certo di possedere la verità assoluta? E, se non la possiede, perchè vorrà combattere la verità relativa degli altri per sostituirvi la propria? Non riconosce egli forse che, nel fondo di quei simboli che egli scompone, vi è una verità di sentimento, di aspirazione, a cui egli pure partecipa? ». Predilige poi una dottrina circa la determinazione del pensiero in forza del temperamento, che, a dir vero, mette in pericolo le sue medesime affermazioni: « La scelta di un dato sistema di pensiero proviene da una premessa di temperamento intellettuale, che rimane immutabile nell'uomo. Non sono già i ragionamenti, che persuadono un uomo a creder questo piuttosto che quello. Codesta credenza è imposta dalla psicologia dell'individuo, il quale trova pur sempre i ragionamenti opportuni a sostegno della propria premessa ». Il Rosmini, p. es., aveva il temperamento metafisico· una rivelazione improvvisa gli dette la spinta: ed egli prese l'indirizzo che non mutò più mai. E imprudentemente allude poi a sè medesimo: « Ho narrato altrove come sia stata profonda e incancellabile l'impressione che fece su di me, giovanetto ancora, la lettura di un libro del Renan. Ciò vuol dire che io avevo il t e m p e r a m e n t o c r i t i c o ». Dunque, il suo pensiero

è affare di temperamento, e vale tanto poco quanto quello di un temperamento diverso od opposto?

Confessano questa incertezza e confusione delle idee del Negri i suoi elogiatori medesimi con la qualità degli elogi che gli tributano. Uno di essi, p. es., dice: «Non riesce sempre facile ai lettori avere in mano un filo che li guidi e li orienti a un punto centrale del suo pensiero. Ciò che, a ogni modo, apparisce chiaro dalle prime fino alle ultime pagine di questi *Saggi*, è l'intima sincerità e l'elevatezza morale, onde la mente dello scrittore e del critico filosofo mira sempre al cuore di quegli alti problemi, la cui meditazione è stata in ogni tempo il tormento e la gloria dei forti ingegni». La meditazione per la meditazione, dunque, e non già per la conclusione. Un altro vuole che il Negri abbia intravisto «in un remoto avvenire... l'aurora di un giorno in cui le ragioni della scienza e quelle del sentimento potranno conciliarsi e il problema dell'essere avere la sua soluzione», adducendone a prova proprio quella pagina sull'assorbimento nell'Essere senza causa, senza tempo e senza spazio, che è dallo stesso Negri contradetta nella pagina seguente. E un terzo, più ingenuo: «Se il Fato non gli avesse tolto il modo di svolgere le sue idee, e di colorire tutto il disegno che già aveva così bene abbozzato, il nome di Gaetano Negri volerebbe ben più alto e più lontano... anche, e soprattutto, come uno dei più insigni filosofi italiani». Conosciamo già questo ritornello: avrebbe fatto grandi cose, — se le avesse fatte.

Per questi suoi ondeggiamenti il Negri è stato anche lui considerato talvolta come uno «scettico». Ma il vero scetticismo ha avuto grande importanza nella storia della filosofia, nella quale ha designato la scoperta di nuove difficoltà e il sorgere di nuovi problemi; e invece quello del Negri era piuttosto (avrebbe detto l'Herbart) la condizione mentale dell'uomo «*fleissig im Lesen, faul im Denken*», attivo nel leggere, pigro nel pensare. Ognuno è scettico in

questo senso, allorchè parla e fa asserzioni, quando è ancora diviso tra soluzioni diverse che si travagliano per giungere a una sintesi. Nella quale condizione bisogna non già parlare e asserire, ma tacere e saper aspettare.

Ciò si vede, del resto, non solo nelle idee già esposte circa il problema capitale dell'essere e del conoscere, ma anche nei pochi problemi, che al Negri accade di toccare e nei quali la filosofia sia in causa. Secondo lui, la critica delle religioni è operata dal documento storico e non già dalla filosofia: « Io credo che non ci sia stato mai nessuno, e non ci possa essere, che sia ritornato indietro da questa incredulità critica. Si ritorna indietro dalla incredulità mondana, che è quella che proviene da uno scetticismo interessato nei godimenti della vita, dall'incredulità filosofica che è quella che si appoggia sovra un sistema di teorie campate in aria ed opposte al sistema della dogmatica religiosa »; ma non si ritorna già dall'incredulità, « che viene dalla convinzione che il documento creduto divino non può essere che un documento umano e, come tale, lo sottopone all'analisi, ecc. ecc. ». Come se i documenti avessero valore per sè, fuori della filosofia, ossia del pensiero che li interpetra! Per conseguenza, egli propugnava la così detta impersonalità e oggettività dello storico, la quale non si sa se debba essere per lui astinenza dalle passioni individuali o astinenza dai criterî teorici. La storia, sempre a suo parere, sarebbe potuta essere altra da quella che è stata: « Ogni avvenimento è la conseguenza di due fattori, di una legge generale che noi possiamo riconoscere ed affermare, e del caso, cioè, dell'influenza di leggi secondarie, le quali sfuggono del tutto alla nostra percezione e alla nostra analisi. È assai probabile (!) che, quali fossero stati gli avvenimenti (!), l'umanità alla fine del nostro secolo si sarebbe trovata al punto di civiltà a cui è arrivata, perchè il suo stato attuale è il prodotto dell'evoluzione continua del suo pensiero in una

direzione fatalmente prestabilita(!) ». Un'evoluzione, dunque, nella quale si potrebbe far di meno degli avvenimenti! « Sarei curioso di conoscere (scrive a proposito delle giornate di febbraio) la legge storica che ha impedito al generale Bedeau di sbarrare il passo della porta dell'assemblea. Se al posto di Bedeau ci fosse stato il Lamoricière, la legge storica sfumava ». « Che cosa sarebbe avvenuto del mondo, se Napoleone avesse vinto a Waterloo? ». Se...; ma coi « se » si può far di meno del Sole, della Luna, della Terra e dell'Uomo stesso.

Alle medesime conclusioni ci conducono i suoi saggi di critica letteraria. Che cosa è l'arte di Giorgio Eliot? « È un'arte positivista per eccellenza; perchè in quel modo che la scienza non ammette alcun concetto a priori il quale non sia provato dall'esperienza, e racchiude, quindi, l'esercizio della mente nell'analisi del fenomeno, così quell'arte non ammette nessuna idealità campata in aria, non vuole nessuna rappresentazione di fantasmi, e ripone la facoltà creatrice nella scoperta e nella riproduzione dei rapporti (!), che esistono fra le cose ». Cosicchè le cose nella loro materialità, e i rapporti escogitabili tra esse, costituirebbero arte. Dell'*Adam Bede* dice che vi si vedono « uomini veri, contadini veri »; come se vi si potessero veder altro che gli uomini e i contadini di Giorgio Eliot. Lo stesso pregiudizio lo porta a biasimare la teoria manzoniana della lingua, perchè essa mette, nei dialoghi, in bocca ai personaggi « una lingua diversa da quella che parlerebbero, fuori che nel caso che sieno toscani. La profonda, la schietta impressione della realtà va, in parte, perduta... Non è la lingua che parlano Agnese e Perpetua che dà a queste figure una impronta tanto spiccata: quella impronta è ottenuta malgrado la lingua che parlano ». Discorrendo del *Quo vadis*, nota giustamente quel certo che di coreografico che vi ha nel romanzo del Sienkiewicz; osservazione, che porge il vero motivo di una critica

di esso. Ma il Negri abbandona subito questo motivo per un criterio extraestetico: « Nel romanzo del Sienkiewicz avvi un errore fondamentale, ed è di aver dato al cristianesimo anteriore alla persecuzione neroniana un'importanza, che era ben lungi dal possedere ». Giudizî che mostrano poca disposizione ad approfondire i problemi d'arte.

Nel riferire questi giudizî e nel criticarli, mi vengo accorgendo di far quasi un duplicato delle critiche che ho mosse al Bonghi. E col Bonghi, infatti, il Negri presenta non poche somiglianze. Entrambi ebbero tendenze politiche moderate; entrambi si occuparono con predilezione di religione, filosofia e politica; entrambi spaziarono pei vasti campi della storia; entrambi tentarono il lavoro scientifico, il primo traducendo e comentando Platone e iniziando una *Storia di Roma*, e il secondo con la monografia su *Giuliano l'Apostata*. Che poi l'uno fosse sotto l'efficacia della filosofia idealistica così del settentrione come del mezzogiorno, e l'altro di quella positivistica del settentrione, importa poco, perchè entrambi fecero delle idee di cui si valsero il medesimo uso. Il tratto fondamentale della loro somiglianza è proprio nel non avere mai sentito il bisogno di costituire a sè stessi un coerente e saldo patrimonio d'idee.

E come il Bonghi era contento di sè e si compiaceva del suo pensare a mezzo, così il Negri non aveva nè l'ironia nè lo strazio, nè la commedia nè la tragedia della propria condizione mentale. Egli giungeva a trovare in sè stesso, nientemeno, sistema e originalità. « A poco a poco mi son fatto un sistema di osservare il mondo, la vita e la storia, che a me pare non privo di qualche barlume di originalità ». E unicità d'indirizzo: « Da queste molteplici peregrinazioni in diverse direzioni, io raccolsi un complesso di esperienze e di pensieri, che ho poi coordinati in un unico indirizzo ». Continuamente protesta la sua sincerità: « Nel mondo morale non c'è che una cosa la quale non è interessante e deve

essere combattuta da tutti, ed è la falsità, e dirò più esattamente, l'ipocrisia. Quando un uomo, per qualche ragione sua personale, esce dalla verità dei suoi sentimenti e delle sue idee, e sostiene scientemente ciò che per lui è il falso, la sua manifestazione perde ogni valore. Non c'è, invece, manifestazione d'uomo sincero, la quale non deve essere apprezzata, come l'indizio, il sintomo di un filosofo vero ». Nè v'ha dubbio che il Negri possedesse quella sincerità, che consiste nel non dire mai ciò che, per la persona stessa che parla, ha l'evidenza del falso. Ma se questa forma di sincerità costituisce il galantuomo nella vita ordinaria, a costituire lo scrittore occorre quell'altra e più energica onde si esplora il fondo sottostante e si riduce a evidenza anche la falsità che è in noi, e che superficialmente non vediamo. I suoi pensieri contradittorî non potevano non essere in qualche modo avvertiti da lui come tali, perchè pensiero è coscienza; e quella contradizione egli avrebbe dovuto mettere alla luce, per superarla come filosofo o per cantarla come poeta.

Ma del poeta, dell'artista c'era ben poco in Gaetano Negri, quantunque, a volte, non gli mancasse un qualche impeto di entusiasmo. La forma del suo spirito era, nel suo insieme, pratica: egli mirava a divulgare conclusioni, non già a comunicare stati d'animo. Da ciò anche la sua professata antipatia per «l'arte della parola», ossia non per la rettorica solamente, ma per l'arte stessa. «Io ho cercato di dare a questo saggio... la forma migliore, che per me si poteva. Intendo per forma migliore quella, che esprime chiaramente il pensiero, non ad altro diretta che ad esserne lo specchio fedele». «Io abborro la così detta arte della parola. La parola non dovrebbe essere che pensiero. Io non riconosco altra arte se non quella di dire più chiaramente che si può tutto quello che si pensa». A che cosa gli sarebbe servita una troppo delicata «arte della parola», quando la sua anima

era povera di sfumature? In ciò è inferiore al Bonghi, il quale, quando polemizzava, sofisteggiava e celiava, appariva elegantissimo. Il Negri dava a pensieri comuni forma comune. Per esempio: « Ogni metafisico, è vero, afferma di possedere la verità assoluta e di rivelarla nel suo sistema; ma, siccome non ve ne sono mai stati due che abbiano saputo mettersi d'accordo, così il valore di quell'affermazione rimane terribilmente scosso, e nasce naturale il dubbio che la scelta di una fra quelle molte verità sia, più che altro, una questione di gusto e di sentimento personale, di modo che ciò ch'è vero per l'uno possa non essere vero per l'altro ».

Sappiamo che, quando non c'è altro modo di lodare uno scrittore, lo si loda come egregio cultore di un « genere letterario ». E così si è fatto anche pel Negri; e il genere letterario, che si è escogitato, è stato, questa volta, il « saggio, » anzi l'*essai*, anzi l'*essay*: genere così fiorente (si dice) in Francia e in Inghilterra, e così trascurato in Italia. Veramente, il saggio non è poi altro che uno scritto breve di filosofia, di scienza o di storia, per lo più un articolo da rivista; e mi pare che di tale produzione l'Italia ne abbia avuta anch'essa gran copia, da qualche secolo in qua. E nemmeno il nome è nuovo: quarant'anni or sono il De Sanctis raccolse, sotto quel titolo, i suoi articoli, pubblicati nel ventennio precedente. Ma il De Sanctis sembra che non sia degno di essere annoverato tra gli *essayists*, perchè aveva un pensiero suo proprio, profondo e sicuro: laddove il pregio del vero scrittore di saggi si suol far consistere nel suo andare spargendo nelle menti degli ignoranti idee vaghe e contraditorie. Orbene: mi si consenta di protestare contro quest'attentato commesso a danno degl'ignoranti, crudelmente disturbati nella forma di sapienza che è loro propria, e sedotti a pronunziare giudizî intorno a cose estranee al loro interessamento. Se l'Italia non ha codesta « letteratura popolare », auguriamoci che non l'abbia mai. Nè il

popolo nè il buon borghese ne ha bisogno; nè credo ne abbia bisogno il pubblico femminile, al quale pensano, con tanta sollecitudine, i raccomandatori della letteratura da popolo o da salotto. Tradurre, scegliere, compendiare, sta bene; ma simulare la scienza ad uso degli ignoranti, no.

E questa conclusione non tocca Gaetano Negri, il quale non volle, in verità, divertire e invanire la gente, ma metterla a parte dei suoi proprî convincimenti. Che questi fossero fiacchi, abbiamo mostrato; ma non abbiamo con ciò esaminato altro che un aspetto della figura del Negri. Il quale, al pari del Bonghi, era qualcosa di più e di meglio di un semplice letterato: soldato nella sua gioventù, fu poi il « grande assessore » e il « grande sindaco » di Milano; e, fervido patriota e uomo politico di severi costumi, merita quella onorata nominanza che non può essere scemata dalle riserve che il critico è costretto a fare circa la sua opera filosofica e letteraria.

1908.

LVI

L. MORANDI — F. D'OVIDIO.

Tra coloro che propugnarono la dottrina manzoniana della lingua, così negli ultimi anni della vita del Manzoni come dopo la morte di lui, nessuno, forse, fu sostenitore e difensore più logico, più convinto, più fedele, più insistente di Luigi Morandi. Si può dire che quella dottrina sia stata la sua ragion di vivere: dal discorso giovanile sulle *Correzioni dei Promessi Sposi* alla *Grammatica italiana* del 1894, e via via fino al volumetto, testè pubblicato, su Lorenzo il Magnifico, Leonardo da Vinci e le prime grammatiche e vocabolarî italiani. In quest'ultimo, egli è tutto lieto di poter dimostrare che Lorenzo e Leonardo « vollero mettere grammatica e vocabolario sulla medesima strada maestra, indicata dal Manzoni dopo più di tre secoli ». E, variando la tesi storica con quella dottrinale, ripiglia qua e là la sua vivace polemica giovanile a pro della teoria manzoniana; anzi, promette di tornare fra non molto « su quanto rimane di disputabile intorno alla questione della lingua... ». « Procurino (aggiunge) di non affliggersene troppo tutti coloro che, vedendo oramai la questione risoluta all'incirca o all'ingrosso (come di fatto è, per merito del Manzoni e de' suoi), la van predicando morta e seppellita. E non sanno e non vogliono sapere che, nelle sue parti tuttora controverse, essa risorge

di necessità quasi ogni momento, anche a proposito d'un solo vocabolo, anche d'un minimo dubbio grammaticale o lessicale, e non sanno o non vogliono sapere che l'unico modo di seppellirla davvero, e per sempre, è quello di risolverla logicamente in ogni sua parte essenziale ».

Il modo logico sarebbe, per l'appunto, quello detto dal Manzoni: — poichè la massima parte della lingua comune è stata attinta a Firenze, là bisogna prendere il resto, se si vuole una lingua intera ed organica. E a diffondere l'indirizzo manzoniano nelle scuole e, in genere, a tenere vivo in esse il culto della semplicità, della proprietà e della chiarezza, il Morandi ha rivolto tutta l'opera sua. Concorrono allo scopo, oltre i suoi trattati grammaticali e i parecchi lavori intorno alla lingua, le buone antologie che ha compilate: e, perfino, le sue commediole e i suoi versi, che sono, anch'essi, cose acconce all'ambiente scolastico. Tra i poeti, il Morandi ha amato assai un poeta dialettale, il Belli, dei cui sonetti si è fatto editore e illustratore diligente; tra i critici, Giuseppe Baretti, nel quale trova come anticipate talune idee e tendenze manzoniane.

Certamente, il manzonismo è nel Morandi ridotto a pochi e piccoli motivi; quasi soltanto a ciò che può entrarne in una scuola secondaria, o addirittura elementare. Ma quel poco è, nondimeno, manzonismo genuino. Esauritosi, nel suo complesso, il moto religioso, politico, sociale e letterario, del quale il Manzoni fu promotore e rappresentante, parecchi continuarono a spigolare nei solchi. Così ancora dopo il 1860 si ebbero cattolici liberali e neoguelfi, che, visto fallire o tardare il compimento del loro sogno di conciliazione tra cattolicismo e progresso, Papato e Italia, si rivolsero alle opere educative e, in ispecie, all'educazione del popolo, contemperando i bisogni moderni con la tradizione etico-religiosa. Sorse allora nella letteratura Edmondo de Amicis, il quale fu tutta la sua vita, e attraverso tutte le sue metamorfosi,

come il Manzoni dei ragazzi. Il Morandi ereditò in particolare la difesa dell'unitarismo linguistico fiorentino, e, consapevole o no, sentì quella difesa come apostolato. Scrittore, egli stesso, semplice, nitido, brioso, è, in verità, di quegli uomini che fanno assai bene quel tanto che fanno.

Un altro manzoniano, invece, superiore al Morandi per dottrina filologica e copia di produzione letteraria, Francesco d'Ovidio, deve considerarsi piuttosto come un vecchio letterato italiano, il quale, senza cangiar natura, dal Manzoni abbia preso soltanto alcuni atteggiamenti e forme estrinseche, sostituendo il boccaccevole col manzonevole. Il vecchio letterato italiano amava assai le lettere e poco l'arte; cioè, nella poesia amava soprattutto la letteratura, nello stile le parole, nell'organismo le parti sciolte dal loro nesso. Come all'arte, così anche era indifferente o avverso a ogni profondo studio della filosofia e della storia, della vita religiosa, politica e morale, non turbato dalle tempeste che queste sogliono suscitare. D'altro canto, possedendo egli lo strumento della forma (cioè, la forma ridotta a strumento), essendo assai esperto dei segreti dello stile e del lessico italiano, provava il bisogno di esercitare questa sua perizia; e discettava perciò, secondo le occasioni, di storia e di politica, di arte e di religione, di filosofia e di morale, ossia di tutte quelle cose che non l'avevano mai profondamente interessato; ne discettava, tenendosi sulle generali, o ripetendo comuni e applauditi pregiudizî, o gironzando intorno alle cose. Ma la sua naturale disposizione d'animo, la sua verace tendenza, si manifestava in tutta la sua forza, quando gli accadeva di toccare una sorta di questioni, che si chiamano questioni accademiche (in significato diverso dal ciceroniano), e che sono appunto questioni di particolari sciolti dal loro nesso e privati perciò del loro valore di relazione. Privati di questo valore in duplice modo: o perchè si conferisce importanza a quelle che sono inezie; o perchè, trattando i particolari

per sè, si dà origine a dissertazioni incapaci di ritrovare il loro centro e aberranti, per tal modo, all'infinito. Dissertare all'infinito, avvolgere di molti e molti involucri di carta un piccolo confetto, era appunto quel che il letterato desiderava; suo ideale, il discorso accademico, che dagli stessi letterati e accademici ebbe l'appropriato nome di « cicalata ». Così i letterati italiani del buon tempo erano lietissimi di spendere parecchie accademiche lezioni a sviscerare sensi di un verso del Petrarca, o l'allegoria platonica di un sonetto di monsignor della Casa; e rapidamente si mobilitavano, catafratti e pronti alla battaglia, quando sorgeva dibattito intorno a un punto di rettorica, a una regola letteraria, e, specialmente, intorno all'uso di una parola o di una forma grammaticale.

Il Manzoni (il quale fu un gran rivoluzionario, alleando il rivoluzionarismo romantico della sua maturità con quello enciclopedistico della sua gioventù) aveva mirato, per l'appunto, a farla finita col tradizionale letterato italiano. Ma poichè le tendenze umane, se cangiano aspetto, non muoiono, non potè impedire che quel vecchio Adamo si ammodernasse senza convertirsi, e si valesse, per ammodernarsi, proprio di alcune idee e forme, che egli aveva messe al mondo. Tutti i tratti del tipo psicologico da noi sommariamente disegnato si ritrovano nell'opera del manzoniano D'Ovidio; e la prima prova, che se ne può recare, è il modo stesso, ond'egli ha costantemente trattato nella sua critica colui che considera suo padre spirituale.

L'epoca storica, che il Manzoni rappresenta, e l'efficacia del pensiero di lui sul moto ideale del secolo decimonono; l'arte sua, profonda come quella di uno Shakespeare ed armonica come quella di un Virgilio o di un Ariosto, e che è una delle opere più significative del genio italiano; lo svolgimento di quel pensiero e di quell'arte, dalla filosofia sensistica al rosminianismo, dal classicismo montiano e foscoliano

ai *Promessi sposi*; — ecco alcuni, se non tutti, i problemi principali, che l'opera del Manzoni suscita nel critico e nello storico. Ma affatto diversi sono i problemi che vi ritrova il D'Ovidio. Quali tracce si osservano, nel romanzo manzoniano, dei romanzi di Walter Scott? e del *Don Chisciotte*? e delle poesie dialettali di Carlo Porta? Chi era don Valeriano Castiglione? Come è stato tradotto in ispagnuolo il *Cinque maggio*? Come mai il Manzoni potè tornare credente? Quale fu la parte ch'egli ebbe nella politica attiva? Quali intenzioni lo guidarono nel disegnare la figura di fra Galdino? — Il D'Ovidio tenta uno studio del carattere di Ermengarda; e, dopo alcune sparse osservazioni, si precipita, con tutte le sue forze, sul celebre coro, « che è (egli scrive) chiarissimo; senonchè lettori e critici troppo fini vi han pescato difficoltà da farlo divenire qua e là un indovinello »: ragione per cui egli stima opportuno sottoporlo a un comento di oltre centoventi pagine, moltiplicando e complicando gl'indovinelli. Nel corso del quale perviene innanzi a uno di codesti « indovinelli », agl'« irrevocati dì »; e osserva anche qui, preliminarmente: « La situazione e il carattere del personaggio, ed il pensiero sostanziale del poeta, rimangono gli stessi nè più nè meno, tanto se si tratta di giorni irrevocabili, quanto se si tratta di giorni non richiamati deliberatamente dalla fantasia della reietta »: il che sembra dovesse fargli passar la voglia, e invece gliela dà, di dissertare sul punto controverso (irrevocabili o non richiamati?), per trenta pagine! Gli cápita tra mano l'opuscolo di un tale, che crede di avere scoperto nei *Promessi sposi* parecchie distrazioni in alcuni particolari del racconto. Il D'Ovidio, invece di mandare al diavolo quello sgraziato perditempo, si fa pensoso. Ci sono veramente quelle distrazioni? « Su una vera distrazioncella sembra che il C. abbia messa la mano »: sul banchetto degli sposi, che sarebbe dovuto avvenire non il 9, ma il 12 novembre: inezia bensì, ma « non indegna di nota ». « Ben altra angoscia

(continua il D'Ovidio con molta gravità) ci darebbe, se fosse inoppugnabile, tutta la requisitoria che il C. fa al disegno e ai preparativi del ratto, che da un lato gli sembra deliberato troppo all'ultim'ora, e dall'altro troppo prematuramente trapelato al vecchio servitore del palazzotto ». Altro serio problema: il termine della scommessa tra don Rodrigo e il conte Attilio fu ben collocato al San Martino, cioè all'11 di novembre? Il D'Ovidio sfiora l'argomento in due sole pagine; e si arresta esclamando: « Ma conviene che io non mi abbandoni a poco a poco allo sdrucciolo di queste seducenti dispute ». Le chiama « seducenti »! — Immaginarsi quale cuccagna sia stata pel D'Ovidio (e per altri intelletti disposti come il suo) la pubblicazione dei brani inediti e delle prime stesure dei *Promessi sposi*. Certo, anch'egli fa le viste di non approvare del tutto l'indiscrezione ch'è stata commessa; ma, in cuor suo, ringrazia il cielo di avergli largito tanta grascia. I quali brani hanno dato luogo all'oramai celebre problema: se il Manzoni sopprimesse nella redazione definitiva la storia degli amori di Geltrude per ragioni artistiche o non piuttosto per ragioni religiose e morali. Il D'Ovidio lo investiga anche lui, pervenendo alfine a una soluzione conciliatoria; ma anche qui i particolari gl'impediscono di scorgere l'essenziale e criticare il problema stesso. Perchè la sola domanda ragionevole che si possa fare in questo argomento, è se la soppressione di quella storia erotica fu, sotto l'aspetto artistico, un bene o un male; nel che tutti si metteranno facilmente d'accordo affermando che fu bene. Ma se alla soppressione il Manzoni s'inducesse per una chiara consapevolezza critica, o se non piuttosto per l'intimo senso artistico il quale prese in lui l'illusoria forma di uno scrupolo etico-religioso, o se, infine, per uno scrupolo etico-religioso che quasi per accidente (la spugna di Apelle!) venne a produrre un effetto artistico; — codesto neppure il Manzoni medesimo, confessando sè a sè stesso, sarebbe stato forse in grado di dire; ed è questione oziosa.

Non altrimenti che il Manzoni, Dante (l'altro autore che il D'Ovidio ha a lungo studiato) viene da lui ridotto in minuzzoli, e ogni minuzzolo è adoperato come attaccágnolo per qualche dissertazione. « Diletto infinito può assaporare lo studioso di Dante ». E quale? « Trovar cose nuove in una materia trita e ritrita; scegliere, fra tante opinioni, la più giusta; rendere omaggio al vero e a predecessori più o meno disconosciuti; sgombrar il terreno da tradizionali o recenti errori; riconoscere i segni più grandiosi, o i più delicati, d'un'arte così potente e squisita; contemplar da vicino il fulgore d'un intelletto così eccelso; risentire entro di sè i palpiti d'un cuore tanto generoso; pregustare la gioia che ogni parola sull'opera di lui sarà accolta quasi dall'universale interesse che trova pronto chiunque mette il discorso su un grave affare di stato, su un fatto che commuove tutti o che eccita la curiosità e la conversazione di tutti ». Quanti diletti, in cambio di quello solo, che è di vivere con Dante! E, sopra tutti, domina, come si vede, nel D'Ovidio, il diletto di poter sottilizzare e dissertare intorno ai singoli luoghi dell'opera di Dante, destando la curiosità e l'ammirazione dei *badauds*. « Al nascente secolo (il secolo ventesimo) il suo glorioso predecessore ha legato, tra molti problemi angosciosi, molta eredità di pensieri e d'affetti. Di questa è forse la parte più pura, più gentile, certo la più scevra di penosi contrasti, l'affetto al gran padre della favella italiana, il pensiero continuamente volto a intendere e chiosare le sue divine parole ». A chiosare!...

Dante, infatti, è, per lui, un inesauribile vivaio di « chiose ». A nostra grande ventura, « Dante ha lasciato parecchi indovinelli col proposito che i lettori ci si avessero ad affaticar intorno ». Perchè Guido Cavalcanti disdegnava Virgilio? Il conte Ugolino mangiò o no i suoi figli? Il piè fermo è più basso nella pianura o nella salita? Che cosa significano le tre fiere? L'anno della visione fu il 1300 o

il 1301? Perchè Dante fece rimare «Cristo» con «Cristo»? (non forse per penitenza di avere profanato quel sacro nome nella giovanile tenzone con Forese?). Perchè fece disporre in paradiso i beati in forma di rosa? (non forse per espiare con la mistica rosa paradisiaca quell'altra «rosa», la rosa impudica, che aveva cantata in sua gioventù, dato ch'egli fosse l'autore del *Fiore*?). Perchè Francesca accenna al libro galeotto? (non forse per farsi portavoce del severo biasimo di Dante contro l'arte voluttuosa?). A che ora Dante sale al cielo? Il consiglio, che Guido da Montefeltro avrebbe dato a papa Bonifacio fu un fatto storico (o creduto tale), ovvero fu inventato da Dante? Quali criterî seguì Dante nel salvare o dannare le anime? Qual'è la precisa «topografia morale» dell'Inferno e del Purgatorio?

E il modo, che il D'Ovidio tiene nello studiare un canto di Dante, può essere reso chiaro col solo trascrivere il sommario delle centocinquanta pagine (diciamo, centocinquanta), dedicate al primo canto del *Purgatorio*:

Considerazioni generali sul canto e spiegazione di questo: chiosa ai versi 1-12; in ispecie sul perchè sia invocata Calliope nella forma *Calliopè*, e sulla lezione poèsi e poesì.

Chiosa ai versi 13-30; in ispecie sul pianeta Venere, sulla identificazione delle quattro stelle con la croce del Sud, e loro significati allegorici.

Chiose ai versi 31-6. Questione se Dante confondesse Catone uticense col bisavolo Catone censorio. Secondaria questione sul perchè Dante dicesse mista di bianco la barba di Catone, mentre Lucano parla semplicemente di canuta.

Chiosa ai versi 37-84. Questione sul dove stia o si aggiri Catone. Garbo oratorio di Virgilio.

Chiosa ai versi 85-108. Temperata austerità di Catone. Analisi del colloquio con Catone. Finezza di Dante poeta nel rappresentare lo spirito di Dante pellegrino, e le differenze di carattere e di stato fra Virgilio e Catone. Questioni su Catone; se conosceva o abbia riconosciuto Virgilio, se sia già salvo, se tornerà al Limbo,

se sia mai stato nel Limbo, se sia già in Paradiso, se stia costantemente a guardia del Purgatorio, e che cosa significhi il suo stare proprio sul lido.

Si discute la questione se per Catone vi sia un seggio preparato nella rosa celeste, e si confronta il caso suo con quello di Stazio, di Traiano, di Rifeo, delibandosi la questione se per lui occorra un supposto simile a quello che Dante finge per Rifeo. Si discute di che sia custode Catone, se di tutto il Purgatorio o di una parte.

Si tratta più a fondo la questione del come e perchè Dante salvasse Catone e considerasse il suicidio di lui in modo ben diverso da sant'Agostino; ecc. ecc. ecc.

C'è tra le altre, nello stesso saggio, una lunga disquisizione circa la barba di Catone, dove si può cogliere il fiore di siffatta sentenza: « I peli arruffati di Catone, qual è in Lucano, Dante li ha giustamente ravviati »!

Questi, e simili a questi, sono i pensieri, che Dante ispira al suo chiosatore; talchè le fasi di queste controversie di pedantesca ermeneutica ritraggono le fasi stesse della vita mentale del D'Ovidio. Lungo tutto il corso della quale egli è stato accompagnato dal problema circa il « disdegno di Guido »; e, nel 1900, volgendo uno sguardo sul cammino percorso e sui trent'anni precedenti di traversie di ogni sorta, può cominciare così la nuova trattazione: « Quando nell'estate del 1870 lasciai, con molto rammarico, i banchi dell'università, la chiosa che prevaleva nelle scuole intorno al disdegno di Guido era semplicissima: colui non aveva avuto pel poeta latino la tenerezza di Dante, ed aveva esortato questo a non iscriver che il volgare... ».

Una volta, mi è accaduto chiamare siffatte questioni « d'ovidiane », e non « dantesche »; e mi fu osservato che, tuttavia, esse sorgono dall'opera di Dante. Certamente; ma io volevo dire che per farle sorgere, e per far sorgere quelle sole e porle a quel modo, bisogna avere la particolare forma di mente, che è del D'Ovidio. In quanto sono poste in modo

da riuscire insolubili, o sono trattate in cambio di altre davvero importanti, esse sono dunque «d'ovidiane» e non «dantesche» (sempre che si ammetta che Dante meriti una critica dantesca). Perciò il De Sanctis le aveva respinte sdegnosamente dalla critica sua: «discussioni proprie di cervelli oziosi e vaghi di sciarade, ottusi alle pure e immediate impressioni dell'arte». E offerto un florilegio di quelle questioni: «Io mi domando (scriveva il grande critico a principio del saggio su *Francesca*) con che cuore possano i commentatori, innanzi ad una creazione così limpida, abbandonarsi a sciarade e indovinelli e fantasticare su tanti perchè. Io non mi tratterrò a confutare le assurde risposte perchè il torto qui non è di aver fatte quelle risposte, ma di aver poste quelle domande». Si direbbe l'anticipata controcritica della critica d'ovidiana, se questa non fosse già esistita al tempo del De Sanctis sotto altri nomi d'autori e con altra forma di periodi e di stile.

Non già che il D'Ovidio ignori il rivolgimento operato nella critica dal De Sanctis. Ma se del Manzoni ha preso soltanto alcune forme estrinseche, del De Sanctis loda a parole le idee, ammira il metodo critico; e — fa il preciso contrario di quelle idee e di quel metodo. Onde nasce il dubbio che egli non abbia inteso davvero il De Sanctis, da lui tanto lodato; dubbio che trova conferma in certi grossi equivoci, nei quali incorre le poche volte che si arrischia a uscire dalle sue «chiose». Eresie estetiche sono: che l'Ariosto avrebbe maggior merito, se «avesse inventato la materia» del suo poema; che l'arte possa essere «deterministica»; che l'arte debba astenersi da contenuti immorali, promuovere con le sue figurazioni le virtù civili e fornire sudditi perfettamente leali alla Casa di Savoia (1). Potrebbero a questi aggiungersi

(1) Le ultime parole appartengono alla chiusa del discorso: *L'arte per l'arte*, letto nell'Accademia dei Lincei nel 1905.

altri indizî; p. es., il luogo del recente volume sul Manzoni (pp. 495-6), in cui si ragiona del romanzo storico nel modo più antiestetico che sia concepibile: « Il romanzo storico è, sì, un genere ibrido, ma infine vi sono altre cose ibride, e nell'arte e nella vita, che nonostante quel vizio hanno grande virtù, gran forza ed efficacia; e per difficile che sia il mettere insieme un romanzo storico ove poco o niente s'avvertano i penosi effetti dell'intreccio fra due ordini di verità diversi, per impossibile anzi che sia lo scansare in modo assoluto quegli effetti, è però soltanto difficile, non impossibile, che un uomo di singolare ingegno e dottrina vi riesca bellamente, con gran soddisfazione sua e del genere umano ». Ma la ricerca di prove come queste sarebbe superflua allo scopo, essendo evidente che la critica desanctisiana, figlia della filosofia idealistica moderna, e perciò fondata tutta sul concetto della produttività spirituale, della forma, della sintesi a priori, non trovava adito nell'intelletto astratto di un vecchio letterato italiano. Al D'Ovidio essa poteva suggerire bensì qualche regoletta o qualche verità isolata, ma nient'altro.

Accade di conseguenza che, quando il D'Ovidio è messo al punto di dover determinare che cosa sia per lui un autore o un'opera, se la cavi con considerazioni esteriori, e molto spesso con paragoni. Egli paragona il Manzoni e il Verdi: « Giuseppe Verdi! qual nome c'è venuto nella penna! anche astraendo dalle relazioni che effettivamente vi furono tra il musicista e il poeta, quanti rapporti ideali non si potrebbero notare fra loro, quante conformità, quante disformità! ». Ovvero, Dante e il Manzoni, i due più alti picchi della letteratura nazionale: « i più sublimi, i più prossimi a quel Cielo, che l'uno disse aver visitato, l'altro guardò assiduamente come una mèta ». Questa è rettorica; ma forse ciò che segue è addirittura cattiva rettorica: « L'uno si trascinò per vent'anni col doloroso desiderio di rivedere il suo bel

San Giovanni, che non rivide mai più; l'altro visse e morì all'ombra del suo Duomo maraviglioso, e negli ultimi anni si sentì susurrare intorno dai concittadini, dai connazionali, dagli stranieri peregrinanti nella sua città, come in questa due altezze vi fossero da ammirare scorgentisi anche di lontano: Manzoni e il Duomo! ».

Come il nuovo pensiero critico desanctisiano non ha avuto nel suo animo efficacia profonda, così non l'ha avuta neppure la filologia moderna, che è il ramo di studî al quale il D'Ovidio si è dedicato come insegnante. È stato più volte domandato, non senza maraviglia, perchè mai egli, valente filologo, che aveva fatto bene sperare di sè con alcuni lavori giovanili, abbia trascurato codesti studî per darsi alla critica letteraria, alla quale si scopre poco atto e poco preparato. Ma la filologia moderna non è altro che un aspetto del grandioso moto di studî storici, gloria del secolo decimonono; e per essa si mira a intendere in modo più diretto e genuino le passate civiltà e a investigarne le parentele e le relazioni. Questo interesse per la storia manca al D'Ovidio; e perciò il metodo, da lui appreso, gli rimane inutile, o se ne vale solo di tanto in tanto, quasi per occasione. Storie di lingue, storie di miti, ricostituzioni critiche di testi e simili non erano gli amori del letterato italiano, che non trovava da esercitarvi il bello stile e il gusto dei particolari eleganti. Ma ove sorga controversia se debba dirsi « tram », « tramvia », « tramme » o « tramuè », se « tunnel », « traforo », « foro » o « buco », se « microbo », « micróbo » o « micróbio »; ecco il D'Ovidio volgersi subito al rumore della battaglia, che è la sua propria, e apportare il suo soccorso all'una o all'altra schiera di combattenti o assidersi giudice nel campo. Una volta, egli fece in tono elegiaco la pubblica confessione di un suo fallo: nel titolo di un articolo gli era accaduto di scrivere con parola napoletana: « La rimenata di Guido », invece del « rimbrotto » o dell'« intemerata »; e quel titolo peccaminoso non

si trovava soltanto (oimè!) a capo del saggio, ma si ripeteva a capo di tutte le pagine dispari del saggio, come titoletto paginale, ferendo per dieci e dieci volte la sua dignitosa e netta coscienza di purista manzoniano. Certo, egli avrebbe potuto addurre qualcosa a sua difesa, o per lo meno escogitare scuse appariscenti e plausibili; ma l'onestà lo costringeva ad accusarsi, ed egli non volle sottrarsi a questo dovere; e fece umilmente la pubblica esemplare confessione del suo inescusabile fallo.

Galleggiano sopra questa vecchia mentalità letteraria le forme manzoniane, diventate, come abbiamo detto, estrinseche. Il D'Ovidio si mostra manzonianamente riguardoso verso la religione cattolica e verso la Chiesa; ma il male è che questo rispetto è vuoto, perchè nè egli ha spirito cattolico o religioso di sorta, nè sa che cosa sia la Chiesa, tanto che giunse perfino una volta a rimproverarle di non avere, in Francia, parteggiato pel Dreyfus! Il D'Ovidio si professa uomo d'ordine, di destra, moderato, monarchico, antidemocratico; ma ignora i problemi effettivi della vita moderna e italiana, e la sua politica si risolve in una serie di generici «rimpianti», come per l'appunto intitola un suo volume. Il suo conciliatorismo, la sua smania di manzoniana temperanza, di pace, di bontà è tanta che egli scrive un articolo per indurre alla conciliazione nientemeno che un sindaco e il deputato del collegio in lotta tra loro per ragioni elettorali: impresa che mi vuol parere più ardita ancora dell'altra, da lui tentata, quando esorta l'Austria a cedere alle giuste rimostranze degli italiani e istituire l'università a Trieste. Il mondo dovrebbe, per lui, a quel che sembra, restare immobile, o muoversi per lo meno pian piano, «con discrezione». Neppure l'arte dovrebbe proseguire la sua vita: il D'Ovidio si rassegna a lasciar passare i libri del De Amicis o le novelle valdostane del Giacosa, che rientrano nella tradizione; ma non può per nessun conto tollerare che facciano chiasso quei ragazzi che

si chiamano D'Annunzio, Pascoli o Verga. La curiosa pretesa che la gente debba starsene in pace a forza, si mostra, soprattutto, nelle continue avvertenze che si trovano nei suoi scritti letterarî; nei quali ora trepida di avere da contradire gli avversarî, ora si duole che abbiano contradetto lui con troppa risolutezza, ora s'impensierisce che possa sorgere una disputa troppo calda da lasciare strascichi di malumore e turbamenti d'animo; ora ammonisce, perfino, i terzi, che siano più riguardosi verso i quarti. Quando un astronomo napoletano rimise in discussione la data della visione dantesca, il D'Ovidio intervenne prontamente con una lettera: egli volle così « inaugurare la pubblica discussione e darle subito un avviamento non solo amichevole, ma tollerante e pazientemente scettico ». « Temevo (confessò poi) che l'A. potesse avere o seguaci troppo accesi o critici troppo spicci e baldanzosamente sicuri; e che dai secondi, specie se letterati di professione, potesse lo scienziato gentile sentire qualche aspra puntura... ». A un suo scolaro, che aveva preso a discutere di un'altra più o meno astronomica questione dantesca, non mancava di rivolgersi pubblicamente per ammonirlo: « Non sarebbe stato male che, nel toccare dello S., aveste schivato sin l'apparenza del dibattere in modo troppo disinvolto il pensiero d'un così grande scienziato e d'un uomo così candido e virtuoso:... ci voleva forse un atteggiamento, non dico meno franco, ma più esplicitamente riverente ». Questo maneggiare il termometro, e misurare la riverenza che altri ha usato verso altri, e correre al riparo per accrescere, dove ne sembri il caso, il calore deficiente, è l'estrema Tule della bontà. Ma peccato che tale bontà sia da lui piuttosto ragionata che direttamente e immediatamente espressa. Nello stile affettuoso, il D'Ovidio riesce sottile, prolisso e gelido. Dirà del povero Negri, morto per essere sdrucciolato nel fare una gita in montagna: « Sulla bella spiaggia ligure egli cercava, come soleva fare in ogni cosa,

l'altura e la luce; ma per la prima volta, e per l'ultima, fu impari alla salita ». Sembra uno scherzo crudele. Dirà del Giacosa: « il caro e indimenticabile amico ci ha lasciati, e con tanta pièta ». È una freddura pedantesca.

Altra apparenza di manzonismo è in lui l'arguzia, che nel gran lombardo prendeva motivo dalla coscienza del contrasto tra l'ideale e la realtà e dalla necessità di superare il contrasto, affrontandolo talvolta con un sorriso. Ma nel D'Ovidio l'arguzia, vuota anch'essa, diventa gioco di parole o tenuità di tono. Lascio da parte i giuochi di parole; ma non credo che sia lecito parlare delle idee e dei sentimenti di Dante a questo modo: « Senza dubbio, Dante è maestro nell'appagare a un tempo la sua rigorosa casistica e il sentimento umano o poetico: nell'avere, ci si consenta l'espressione, un occhio alla padella e un occhio al gatto. Ma talvolta il gatto, cioè il poeta, l'uomo di cuore, l'uomo di mondo, gliela fa pure, riuscendo a metter le zampe nella padella della casistica ». Ovvero, di Sordello e delle due esplosioni di sentimento patriottico che eccita in Dante, l'una diretta e tenera, l'altra negativa e sarcastica: « Sopra luogo, sembra, starei per dire, di sentir prima un improvviso colpo di pistola dal lato destro, e, appena messisi a guardare donde sia partito, esser richiamati al lato mancino da una sequela di fucilate sempre più rumorose ». Ovvero, dei poeti nel Limbo: « Quell'uno, che invita gli altri e chiosa l'invito, non può esser che Omero, il poeta sovrano, che appunto apre la marcia ed ha perfino l'insegna del suo grado. Esce da un castello una voce di comando militare, e poi vien fuori un picchetto di soldati con un caporale alla testa: chi avrà gridato quel comando se non il caporale?... ».

Ma, col considerare il D'Ovidio come rientrante nel tipo del vecchio letterato italiano, abbiamo inteso mostrare il suo limite, e non già mettere in non cale tutta l'opera sua. Il vecchio letterato aveva le sue virtù, e da lui c'era da imparare

non poco. Il D'Ovidio, anzitutto, dà esempio di grande esattezza e accuratezza nello scrivere, rare in ispecie nell'Italia meridionale. Si vede che egli pondera le parole, sceglie le sfumature, accarezza i suoi periodi. E questi pregi letterarî, costanti in lui, si elevano poi fino all'arte, quando egli s'incontra con una materia che gli sia adatta; e cioè non già con la politica o con la storia o con la critica estetica, ma con le questioni di lingua, di metrica, di grammatica. In questo campo ha luogo veramente quella « discrezione », che egli predilige tanto da tirarla erroneamente in altri campi, dove diventa debolezza e vizio. Si tratta in esso di questioni empiriche, nelle quali i principî rigorosi e assoluti riescono sempre o insufficienti perchè troppo generici o arbitrarî se applicati a controsenso, e dove, invece, le forme conciliatorie sono didascalicamente, ossia praticamente, utili.

Così il D'Ovidio, e non il Morandi, ha ragione nella dottrina dell'unità linguistica: il D'Ovidio, « manzoniano di sinistra », come egli si denomina, contro il Morandi, « manzoniano di destra ». Fautore dapprima della più rigida interpetrazione della dottrina, leggendo poi il celebre *Proemio* dell'Ascoli si avvide non potersi sostenere la soluzione « logica », troppo logica, che il Manzoni voleva dare a un problema di natura pratica; e riconobbe con quanto buon senso il De Meis raccomandasse di prendere la verità della teoria manzoniana « all'ingrosso ». La sua polemica contro il Morandi è efficacissima: al Morandi, p. es., il quale ammetteva che la teoria manzoniana avesse i suoi bravi difetti, ma dichiarava di seguirla perchè meno difettosa di tutte, — il D'Ovidio replicava che ciò si spiegherebbe nel caso di un espediente pratico, ma che « quando in una teoria abbiamo riconosciuto una qualunque parte, sia pur piccola, di falso, con ciò stesso noi abbiamo subito confessato che essa, a rigore di termini, non è più la teoria vera e la teoria nostra, che noi ne abbiamo una superiore in cui anche quella

piccola parte di falso è rimossa ed è sostituita da una verità ». E in taluna di queste contradizioni coglie lo stesso Manzoni, il quale, dopo avere affermato la più assoluta necessità di attenersi all'uso parlato fiorentino, soggiungeva: « con giudizio, che s'intende ». « Qui (osservava il D'Ovidio) chi avesse voluto serrar lui con quella logica inesorabile che, al dir di Gino Capponi, egli usava troppo con gli altri, avrebbe potuto chiedergli se era possibile il giudizio senza un criterio superiore o almeno pari a quello dell'uso parlato, con cui moderar l'adozione di questo ». E concludeva giustamente: « Il Manzoni, spirito sottile per natura, e, come figlio ch'egli era del secolo decimottavo, per educazione, volle fare un sistema logicamente compiuto e rigoroso in una faccenda, che, come ogni altra cosa pratica, esige restrizioni e transazioni ».

Parimenti, il D'Ovidio, e non l'Imbriani, ha ragione nella dottrina circa la dieresi e sineresi nella poesia italiana. L'Imbriani si era, infatti, intestato a « ridurre a mero precetto grammaticale quel che può all'occorrenza essere studio d'armonia imitativa, scaltrimento di stile, espressione efficace di sentimenti, di passioni, di situazioni, di caratteri ».

Si può dire che tali soluzioni abbiano messo termine a dispute intricate e poco feconde; e gli uomini della mia generazione serbano perciò particolare gratitudine verso il libro del D'Ovidio sulla *Lingua dei Promessi Sposi*, come verso lo scritto sulla *Dieresi e sineresi* e altri suoi. Che egli stesso, in qualche altra occasione, dimentichi il carattere pratico ed empirico della grammatica e della metrica (p. es., nel trattare dei metri barbari carducciani), non toglie che, di solito, il D'Ovidio l'abbia imbroccata. Epperò ben s'intende come sia stata richiesta a lui da molte parti e con grandi premure una *Grammatica italiana*, la quale, considerato il carattere del suo ingegno, poteva riuscire libro per più generazioni utile ed efficace a liberare gli scrittori italiani da tanti piccoli

mali, fastidî ed incertezze, promovendo una sorta di convenzione e di accordo dove convenzione e accordo sono possibili.

Oltre questo pratico buon senso, da ottimo maestro di lingua, il D'Ovidio ha altresì del vecchio letterato l'esattezza delle osservazioni particolari. Il saggio sulla lingua del Manzoni, composto da lui in gioventù, è, per questo rispetto, un capolavoro. Ma tali osservazioni s'incontrano di frequente anche nei suoi lavori posteriori. Leggo nel saggio sull'*Ermengarda*, a proposito del nome dato all'eroina: « esso spira quell'aura di poesia che sempre abbella tra noi molti nomi proprî di conio germanico ». Ed è vero. Ermengarda dice al padre: « trova il mio prego Grazie appo te? ». E il D'Ovidio nota: « Il Manzoni avrebbe fatto meglio a metter qui parole un tantino diverse: poichè queste possono suscitare una molta importuna reminiscenza dantesca. Bastava forse evitare quell'*appo* ». Ed è giusto. Per questa ragione, il Vossler, recensendo i saggi danteschi del D'Ovidio (1), ha detto che, se il De Sanctis era grande nelle cose grandi, il D'Ovidio è grande anche lui, a suo modo, nelle cose piccole.

Padrone com'è in questo campo, e mettendo in queste indagini e osservazioni tutto sè medesimo, il D'Ovidio riesce scrittore eccellente per ordine, lucidezza e brio. Il saggio sulla lingua del Manzoni è un capolavoro non soltanto di buon senso, ma di stile. Nella *Grammatica italiana*, che egli cominciò a scrivere pel *Grundriss* del Gröber e lasciò poi a mezzo, si sente il divario tra la parte scritta da lui e quella del suo pur dotto continuatore tedesco. I paragoni prosaici, il tono scherzoso, che è così sconveniente e manierato in altre sue scritture, serve invece a rendere più trasparenti le sue formole grammaticali. Verbi e nomi si muovono nelle sue pagine, quasi esseri viventi, e fanno tra loro battaglie, come in certi libri di vecchi grammatici. « L' ' i ' è stato un

---

(1) *Cultura*, di Roma, 1 novembre 1907, p. 334.

vero Mefistofele per le consonanti, con cui si trovò a contatto; ma dalle sue seduzioni ha cavata la propria rovina ». O ancora: « Il poeta che presumesse scrivere ' lascïare ', ' scïame ', o volesse fare sdrucciolo ' lascia ', ' coscia ', ha l'aria d'un bambino che si provi ad arrampicarsi per una scala dipinta sul muro. A quel modo che qualunque scrittore, passando da ' lasciare ' a ' lascerò ', non s'accorge che l' ' i ' vi divien superfluo, e perfidia a scrivere ' lascierò ', potrebb'esser rassomigliato a chi, pur dopo rifugiatosi in casa, continuasse a tener l'ombrello aperto ».

È indispensabile, per altro, notare qui in fine, che c'è qualche differenza tra il primo volume di *Saggi critici*, publicato dal D'Ovidio, nel quale sono raccolti i lavori di lui composti tra i venti e trent'anni, e quelli posteriori, particolarmente gli ultimi. La forma mentale è di certo fondamentalmente la stessa; ma nei primi saggi il D'Ovidio procedeva succinto e snello, nei secondi lo scrittore ha perduto la grazia giovanile senz'acquistare la robustezza virile, ed è diventato obeso e lamentoso. Credo che ciò dipenda, in parte almeno, dalla preoccupazione letteraria, nata in lui, di comporsi (in tema di chiose e di grammatica) una figura manzonianamente temperata, esemplare per gravità, scrupolosità, delicatezza e tenerezza d'animo. La preoccupazione comincia a spuntare già nella prefazione ai primi *Saggi critici*: dove l'autore si chiama in colpa « della troppa vivacità con cui talora espresse il biasimo o la lode; vale a dire, non dell'averne ad arte esagerata l'espressione, bensì di non averla ad arte attenuata, per più giusti riguardi che un critico deve a sè ed al pubblico e agli autori lodati e biasimati ». La bontà è una guastamestieri quando, invece di fondersi nell'azione, viene a mischiarsi nella letteratura; e al D'Ovidio ha talvolta guastato (mi si perdoni, innanzi a tanti sforzi di prepotente bontà, questa malignità!) ha guastato lo stile.

1909.

LVII

FERDINANDO MARTINI.

Rare volte il buon senso e il buon gusto hanno avuto una manifestazione così schietta, compiuta ed armonica come in Ferdinando Martini. Ma il buon senso e il buon gusto, se sono ottima guida e freno nella discussione circa i problemi pratici o praticamente posti, nell'oratoria da assemblea e nella conferenza divulgatrice, non sono di certo ispiratori di poesia e di arte. E se il Martini non avesse fatto altro che scrivere novelle e racconti, non sarebbe il caso di trattare qui di lui, come non tratterò dei racconti e romanzi e novelle del Gualdo o del Caccianiga; quantunque, rispetto ai novellatori di questa sorta, egli abbia pur sempre, se non altro, il vantaggio dello scrivere accurato e garbato. Nè discorrerei di lui (salvo che per accenni e di volo) a cagione delle sue commedie e dei suoi notissimi *Proverbi* drammatici; come non discorrerò dei drammi del Carrera, del Costetti, del Bettoli e del Marenco, e dei proverbî del De Renzis e del Pullè: ai quali tutti il Martini è superiore per le sopradette qualità letterarie, ma non per sostanziali qualità artistiche. Non ho mai nascosto le mie scarse simpatie per la letteratura, che raccoglie dubbî allori nei teatri e nei salotti. Quando il Martini tenta, nella *Vipera*, un dramma grave di passioni e di conflitti quasi tragici, non va oltre una

certa limpida correttezza; ma nei proverbî c'è poco più di un gioco di società, eseguito da un giocatore abile ed elegante. *Chi sa il giuoco non l'insegni* è il più lodato di codesti proverbî; ma i personaggi che vi agiscono non hanno alcuna serietà per l'autore: ridotti il matrimonio e l'amore a scherzo, i motivi operanti e determinanti sono, per esempio, da parte del vecchio conte, il bisogno di liberarsi della giovane vedova, alla quale è costretto a fare come da dama di compagnia, e, da parte della vedova marchesa, il bisogno di trovar collocamento in modo che insieme piaccia alla sua fantasia e risponda al suo ben inteso interesse; e il conte e la vedova, e l'amante timido e l'amante ardito che si contendono costei, sono (e non potrebbero essere altrimenti, in quella necessaria frivolezza d'intonazione) ritratti di maniera. Fin dalle prime frasi si sente l'intonazione di scherzo: «Dio t'ispiri a ripigliar marito», dice il vecchio conte:

> Sì, torna a trastullarti con la lana e con l'ago,
> io ricomincio a battere sul *Delenda Cartago*:
> bisogna ripigliar marito...

All'azione sono frammiste tirate piene di buon senso, come quella sulle donne, che termina:

> lascia ai naturalisti le classi, e credi a me:
> ci sono delle donne, ma la donna non c'è.

Ma son cose che, se accrescono la gradevolezza di quel lavoretto, non ne accrescono, di certo, la sostanza artistica. Della stessa qualità è l'altro proverbio, che forma come riscontro al precedente: *La strada più corta.* — Ma, dunque (si dirà), non è lecito scherzare nell'arte? — Eh, sì, che è lecito: senonchè io, innanzi a codesti gingilli, sono preso dal dubbio, che qui si scherzi non tanto nell'arte, quanto con l'arte; e *on ne badine pas avec l'art*, per rifare a nostro uso il titolo per l'appunto di un dramma composto da chi fu autore

e modello di simili proverbî drammatici. Anche Enrico Heine sovente non faceva altro che *badiner*; ma nell'arte, non già con l'arte. È lode, per altro, non piccola del Martini di avere in Italia innalzato il proverbio drammatico, caro ai filodrammatici, a vera rispettabilità letteraria; gli altri scrittori del genere scivolarono di solito nella farsaccia, che è il pericolo prossimo di quella forma letteraria, o si abbandonarono a tutte le sciatterie del verso martelliano e del dialogaccio da teatro.

Ma il meglio di Ferdinando Martini è nelle sue prose, in quelli dei suoi libri che non hanno intento puramente artistico, nelle raccolte dei suoi articoli di giornale, nei suoi studî intorno al Giusti e alla storia toscana dell'ultimo periodo granducale, nelle prefazioni e nelle note delle sue *Antologie*, nelle scritture politiche e nel volume sull'*Affrica italiana*; e, infine, in quei giornali letterarî, ai quali egli dette l'impronta della sua personalità, e che fondò e diresse per alcuni anni (dal 1879 al 1883) con non piccolo profitto della cultura letteraria italiana: il *Fanfulla della domenica* e la *Domenica letteraria*.

Non bisogna aspettarsi da lui trattazioni di alta critica, di scienza profonda, di storia severa. Della storia, il Martini potrebbe dire come Prospero Merimée e molti altri letterati, di non amare « *que les anecdotes* »: gli amori, per esempio, del De Musset e della Sand, o le avventure della baronessa di Krüdener. E anche quando indaga la vita della sua Toscana, ciò che gl'interessa non sono le condizioni sociali e lo svolgersi delle idee, ma i temperamenti, le abitudini, le virtù e le debolezze degli individui in quanto individui. La sua critica è di quelle che discorrono amabilmente di un libro o di un autore, ma non affrontano il vero e proprio problema critico. Ecco un giudizio sul Tommaseo: « Il Tommaseo non sempre obbedì all'equità nel giudicare degli uomini, dei tempi, degli avvenimenti; troppo severo co' grandi, fu co' mediocri

largo di troppe lodi, più inclinato ad esagerare i difetti dell'età sua che a confessarne le virtù, nulla gli piacque di quanto altri, costretto dagli eventi, facesse per ridare agli italiani una patria, se prima non l'avesse anch'egli pensato e proposto, o, per lo meno, se non si conformasse a certe speculazioni di lui: diciamo pure tutto ciò, ma affermiamo al tempo istesso che il Tommaseo fu tale poeta da meritare maggior fama ch'egli come poeta non abbia, e scrittore di prose fra i più potenti dell'Italia di questo secolo: purgatezza, proprietà, ricchezza di lingua, numero, vigore, felice arguzia sono, e non tutte, le doti sue. A volte, per l'eccesso di alcune di tali qualità, diviene faticoso: scrittore potente, ma inimitabile ». Abbiamo qui tratti appartenenti al carattere morale del Tommaseo insieme con altri che sono del suo carattere di scrittore; ma il giudizio rimane indeterminato, perchè non risponde alle sole domande che importavano: quale pensiero il Tommaseo rappresenti come filosofo e critico, e quale stato d'animo incarni nella sua arte, e se davvero poi raggiunga l'arte. Che il Tommaseo « meriti maggior fama che non abbia come poeta », o che egli sia « scrittore potente ma inimitabile », sono osservazioni che girano intorno al problema, ma non lo risolvono. Nè d'altro genere sono gli studî, del resto pregevolissimi, rivolti dal Martini al suo prediletto Giusti. Reca in essi notizie nuove, rettifica errori e pregiudizî, chiarisce particolari oscuri, dice cose assai sennate sul carattere dell'uomo e sulla maggiore o minore rispondenza della sua satira alla realtà storica; difende il Giusti dalla taccia, che gli era stata data, d'incoerenza; ne addita, con immagine vivace, il difetto come prosatore, osservando che, nell'epistolario di lui, per lo più « non si fa che mutare di accademia, e si lascia la togata per la vernacola »; ma del Giusti poeta si sbriga con poche parole. In un punto, abbozzato un paragone tra il Guerrazzi, il Niccolini e il Giusti: « il fatto è questo (soggiunge) che le opere del Giusti si

ristampano di continuo e si leggono: non così o, per lo meno, non altrettanto, gli scritti degli altri due; perchè l'arte nel Giusti, ecco ciò che importa, è più vera che nel Guerrazzi e più originale che nel Niccolini ». Giudizio esattissimo: ma dov'è poi l'analisi adeguata di quell'arte? Infine, non v'ha dubbio che il Martini tocchi sovente gravi problemi, come quelli del rapporto tra morale e arte, o tra arte e scienza, o tra temi d'arte e forma artistica; ma egli non li investe con virtù di pensatore consapevole di tutte le difficoltà e gli avvolgimenti di essi, sì bene con la semplice sicurezza del buon senso. Con la quale affermazione non si vuol dire che egli non riesca a risolverli ottimamente, nel modo in cui possono essere proposti e risoluti in quella sfera. Anche il buon senso è talvolta filosofico, come è filosofica la coscienza ingenua.

Problemi d'indole filosofica si presentano di continuo nell'ordinaria conversazione, perchè la filosofia è nient'altro che la riflessione stessa sulla vita, piccola o grande che sia. Così non è chi non oda talvolta proteste, più o meno alte e commosse, circa il pericolo dei libri che dipingono scene lubriche e suggeriscono sentimenti dai quali le comuni regole pedagogiche vorrebbero stornare gli animi dei giovanetti e delle ragazze. Di qui accuse e difese e dibattiti e distinzioni, che dalla conversazione dilagano nei giornali e tra cui si naviga spesso senza bussola, in preda alle impressioni, con ragionamenti mal fondati o zoppicanti. Volete, in questo caso, comporre il dissidio col risalire ai principî supremi, che in quei dibattiti sono inconsapevolmente operosi? Non si può. Manca nei disputanti ogni preparazione a una discussione rigorosa. Peraltro a qualche conclusione bisogna giungere, per acquetare quelle ansie e dare un certo lume del vero. Ed ecco come soccorre all'uopo il buon senso, e, in questo caso, il buon senso di Ferdinando Martini. « Oh! che cosa sarebbe avvenuto (esclamava un *paterfamilias*, a proposito

di un romanzo del Verga che fece scandalo e che il Martini aveva elògiato), che cosa sarebbe avvenuto, se la mia figliuola di sedici anni l'avesse letto! ». « Quel che sarebbe avvenuto (risponde pacatamente il Martini) io non sono proprio in grado di dirlo; probabilmente nulla di male..... Ma questo genitore mi pare uno scansafatiche che, per risparmiarsi di dare una scorsa al libro prima di porlo in mano alla figliuola, vuol caricar me di legna verde e farmi recitare la parte non ambita di consigliere ». È una risposta perfettamente giusta. E come fare perchè s'intenda l'assurdità di voler rimuovere le difficoltà e i contrasti e vincere i pericoli con l'impedire che sorgano, ossia col negare la vita stessa che è continuo pericolo? Non c'è altro mezzo, quando si ha innanzi un pubblico non filosofo, che suscitare quel riso, il quale rischiara e chiude insieme le vane dispute «Tutte le volte (termina il Martini) che un romanziere o un commediografo pigliano a trattare un argomento un tantino scabroso, non si sente che ripetere da ogni parte: — Le ragazze! Le ragazze! — Benedette figliuole! Non vedo l'ora che si maritino! ».

Deve il teatro educare, ossia deve l'arte inculcare idee? In questa domanda è compreso tutto intero il problema circa il rapporto di somiglianza e differenza tra arte e scienza. Che il Martini abbia meditato sui termini ultimi di tale problema, e che abbia letto pur una delle trattazioni speculative che ne sono state date, non giurerei. Nondimeno, si ascolti la conclusione del suo scritto circa la *Morale e il teatro*: « Restino gli artisti nel tempio dell'arte; non sognino di cattedre e di tribune; facciano opere belle e acqueteranno le collere e mitigheranno i patimenti. Ogni cosa bella ha un tesoro di balsami in sè: le opere dell'immaginazione, le quali per via del sentimento parlano al cuore, non hanno bisogno per vivere di una sintesi di dottrine. Aristotile, Abelardo, san Bernardo, il Descartes, il Leibniz, il Kant, tutti i filosofi

insomma, si gettano a terra l'uno con l'altro, cadono l'uno sull'altro. Omero, Virgilio, Dante, lo Shakespeare, il Corneille, il Cervantes, il Goethe, il Manzoni, si sorreggono a vicenda, e negli olimpi sereni si allegrano in una gioventù piena di grazie perpetuamente rinascenti, in una freschezza che si rinnova ogni giorno ». Non c'è da ridire: è la verità.

Un'altra questione, vessata e vessatrice, è quella del valore che ha in arte la così detta « invenzione »; la quale non si sa poi precisamente che cosa sia, considerato che nessun artista può inventare mai le situazioni, che sono della vita stessa, o i tipi generali di situazioni, che sono sempre i medesimi. Ma la gente comune ammira la così detta nuova invenzione; e gli artisti impotenti, che, non trovando in sè la forza, la ricercano nelle cose esterne, si lamentano della difficoltà d'inventare del nuovo, e presagiscono la prossima fine dell'arte: tali lamenti sono assai antichi, se li faceva già, nel quinto secolo avanti Cristo, Cherilo da Samo! E si ascolti in proposito il Martini, il quale, autore e critico drammatico, non poteva non essere stato più volte infastidito e ferito nel suo buon senso da accuse e pregiudizî di questa fatta:

« L'argomento (diceva Lorenzino de' Medici nel prologo dell'*Aridosia*) l'argomento va in istampa, perchè il mondo è stato sempre a un modo... e non è possibile a trovare più cose nuove, sì che bisogna facciate con le vecchie... Però non abbiate a sdegno, se altre volte avendo veduto venire in scena un giovane innamorato, un vecchio avaro, un servo che lo inganni, e simili cose, di nuovo le vedrete... ». E con queste parole intendeva significare una verità, la quale, sebbene pronunziata da più secoli, non è potuta ancora entrare in testa a certuni; ed è questa: che l'originalità d'un'opera drammatica non deve cercarsi nel tessuto rudimentale della favola, bensì nei caratteri dei personaggi, nello stile dell'autore, nella peculiare facoltà sua di osservare la natura e di ritrarla, nei congegni onde si serve per svolgere la favola

stessa e condurla al logico compimento; e i quali, dato uno stesso intreccio o presso a poco, ti fanno subito distinguere, metto caso, il Goldoni dall'Albergati o il Regnard dal Kotzebue. Se l'originalità stesse nella favola, si potrebbe dire che non uno dei tragici greci fu originale, perchè tutti presero ad argomento le medesime sventure della famiglia d'Agamennone. È nella *Elettra* la mirabile scena della sorella che riconosce il fratello creduto morto e compianto con lungo dolore; ed è altresì nella *Joie fait peur.* S'ha a dire per questo che la signora De Girardin è una plagiaria di Sofocle?

Anche qui il Martini non tocca il fondo della questione, cioè il concetto della natura lirica di ogni arte, pel quale la novità dell'arte consiste sempre nel nuovo motivo lirico, e non mai in un'impossibile novità della materia astrattamente determinata. Ma anche qui il Martini coglie giusto, non cade in confusioni e slogicature, e alla sua conclusione non c'è nulla da obiettare.

Altra volta, qualcosa ci sarebbe da ritoccare; ma pure il Martini si avvicina grandemente al segno, se anche non lo coglie in pieno. La teorica del verismo propugnava il romanzo fondato sui « documenti umani »: teorica, ch'era la negazione dell'arte, sacrificata in tal modo alla storia o alle scienze naturali. Per criticarla, bisognava risalire alle differenze di tali concetti. Ma il Martini, senza far ciò, va come tastando con la mano e mette quasi il dito sulla piaga. Dopo aver esposto per sommi capi il contenuto della *Faustin* del De Goncourt: « questa (egli continua) è la tela di un romanzo, ordita, dice il Goncourt, coi soliti documenti umani »:

Dice e sarà; ma una delle due: o il Goncourt ha visto male, o non ha saputo riprodurre ciò che ha visto. Metto pegno che se il libro andasse per le mani di centomila lettori, non uno penserebbe: quella donna l'ho conosciuta o ne ho conosciuta una simile... Ecco il gran guaio dell'andare a scegliere i personaggi del romanzo o del dramma nella teratologia morale. I tipi,

i caratteri che durano nell'epopea, nel dramma, nel romanzo, durano perchè sono umani: durano perchè chi li consideri anche dopo centinaia d'anni può dire a sè stesso: — sì; quella figura l'ho vista: di faccia, di profilo, di scorcio, poco importa, ma l'ho vista: i sentimenti che quest'uomo esprime son quelli stessi che io ho provati o osservati in altri: gli atti, che compie, altri li compiè, ed io intendo come e perchè li compiesse. — Sopra tali figure esercitano i secoli il loro sindacato: ma qui? Voi dite «tutto è vero dall'alfa all'omega». E chi me lo accerta? Come è possibile il raffronto? Oggi lo dite voi, ed io per voi credo: ma fra cinquant'anni quando nè voi nè io saremo più a questo mondo, quando all'opera vostra mancherà il sussidio della vostra parola, chi crederà al vostro mancato scrupolo d'osservatore? E poi, chi mi sta a garante che abbiate osservato bene, bene rappresentato il vero? Avete visto un feto con trentacinque gambe? Vi siete sbagliato, caro mio; mostratemelo in un boccale di spirito e vi crederò.

Con quest'ultima osservazione, ha toccato il punto giusto. L'arte (egli vuol dire) si giustifica da sè, con la coerenza interna delle sue immagini; ma un'affermazione storica o scientifica si giustifica soltanto con le prove sulle quali si appoggia e che ne sono parte integrante, e quando si fanno racconti con pretese di scienza, quelle prove bisogna arrecarle.

Un altro dei grossi problemi di trent'anni fa, come di cinquant'anni, come di oggi, che si agitano nella comune conversazione e nei giornali, è sul bisogno che in Italia sorga un teatro nazionale e sulle cause che ne impediscono il nascimento: la «fisima del teatro nazionale», come ben la chiama il Martini. Un teatro nazionale nascerà, se nascerà: ecco tutto; e, «finchè giunga quel giorno, non sarà che una fisima e avrà gli effetti di tutte le fisime il pretender di farlo nascere per incubazione artificiale». — Ma come può aversi il teatro o anche il romanzo nazionale, se agli scrittori italiani mancano la «lingua» e la «società»?

Dieci spropositi in dieci parole. — Dire che non c'è lingua in Italia, è come negare l'esistenza dei milioni per la buona ragione che non li abbiamo nè voi nè io. La lingua c'è; basta sapersene servire: ed è, checchè se ne dica, una delle lingue più ricche, più duttili, più varie. Sicuro; la non s'impara stando al caffè o passeggiando sui marciapiedi di via Calzaioli o di via Tornabuoni; bisogna studiare, paragonare, sceverare; e logorarsi gli occhi e curvarsi la schiena sulle pagine dei vecchi scrittori e sulle colonne del vocabolario. Chi osserva che basta stare un paio d'anni a Firenze per divenire scrittore fatto, è un ciarlatano: la pura onda che sgorga dalle limpide sorgenti toscane fa più male che bene a chi vi si abbevera senza aver prima preparato lo stomaco. — L'obbiezione poi della « società » è addirittura ridicola: dovunque è un uomo che sente o che pensa, là è il soggetto d'un romanzo; ma, al solito, ci vuole un altro uomo che lo sappia fare.

Taluno esclamerà, che codeste sono verità ovvie, e che non ci vuole molta fatica a saperle trovare e dire. Ma pensare esattamente le verità ovvie, e saperle dire, è tutt'altro che facile: ben pochi vi riescono. C'è una sorta di perfezione anche in questo. Bisogna, da una parte, non abbandonarsi alle onde contradittorie delle opinioni comuni; dall'altra, non prendere atteggiamenti dotti e pedanteschi, sforzando il proprio temperamento. Bisogna schivare l'incoerenza e schivare, insieme, le pericolose profondità; e attenersi a quella linea che si è ravvisata, per così dire, intuitivamente come giusta. Altri assai celebrati scrittori di giornali, che trattarono lo stesso genere del Martini, non seppero evitare i due scogli. Apro le *Conversazioni* di Leone Fortis (serie III, p. 29): « D'altra parte, che cosa è l'arte drammatica — se non filosofia e psicologia? Filosofia senza le formule che le limitano l'orizzonte — psicologia senza i paradossi, spesso opposti, dei psicologi e dei psichiatri, che ne falsano il carattere, e le fanno smarrire la mèta ». È evidente che il Fortis non sapeva che cosa fossero filosofia, psicologia,

formole, e via dicendo: come è probabile che neppure il Martini se ne sia dato mai pensiero; ma il Martini, lui, non ne parla, perchè non gli piace adoperare termini, il cui significato non gli sia perfettamente chiaro. Apro un volume di Rocco de Zerbi (*Il mio romanzo*, p. 9): « E mi è sembrato che nessuna scena fosse più propria, per un dramma d'amore, di quel pezzo di cielo che è fra Miseno (μεσέο [!], promontorio odioso) e Capri dove Omero pone la sede delle Sirene (*Syrentum*, paese delle Sirene): delle suicide sirene (Lycophr., *Alex.*, 712 e sg.), invocate da Elena (Eur., *Hel.*, 168) come naturali compagne ai lamenti di un amore disgraziato ». Lasciamo andare la dubbia grecità e le non meno dubbie etimologie e le più che dubbie allusioni omeriche; ma il De Zerbi, per primo, non s'illudeva di aver mai letto il più illeggibile dei poemi alessandrini, l'*Alessandra* di Licofrone. Suppongo che neppure il Martini l'abbia mai letto; ma, non avendolo letto, non l'ha citato. E, se si desidera un esempio del come coloro che prendono a ragionare in questioni scientifiche col mero buon senso, sogliano poi cascare in gravi errori, ripugnanti allo stesso buon senso, appunto perchè manca loro il sicuro tatto del Martini, ne darò uno, togliendolo proprio dalla questione già accennata circa il valore della « invenzione » in arte. Si discorre del merito maggiore o minore dell'Ariosto. « Che la grandezza dell'ingegno poetico non tanto dipenda dall'abilità d'inventare fatti ed intrecci, quanto da altre doti, quali l'acuta penetrazione dei segreti del cuore umano, la genialità delle immagini, la perfezione dello stile, non si vuole mettere in dubbio. Che un disegno felice infelicemente colorito sia presto dimenticato, e che chi lo riprenda e lo colorisca mirabilmente richiami a sè tutta l'ammirazione del pubblico e le lodi della posterità, è pur cosa naturalissima. Ma che tra il colorire mirabilmente un disegno tutto proprio e il colorire mirabilmente un disegno altrui ci corra qualche cosa, sì che la prima cosa valga un

po' più della seconda, questo, per Dio, non c'è sofismi di critici che ce lo possa levar di capo! Inventar di pianta tutta la materia dell'opera propria, nessun poeta, per quanto grande, lo può. Ma chi, a parità di condizioni in tutto il resto, ne inventi il più, ha senza dubbio una maggiore potenza. E se messer Ludovico, ben conclude il Rajna il suo libro, avesse inventato da sè il moltissimo che ebbe da altri, alla corona della sua gloria si aggiungerebbe più che una foglia d'alloro. Proprio d'alloro, non di quercia! » (F. d'Ovidio, *Saggi critici*, pp. 167-8). Ciò non avrebbe mai detto il Martini, il quale avrebbe immediatamente avvertito la mostruosità dell'affermazione: che il merito di un poeta cresca o decresca secondo le scoperte che un erudito possa fare circa la genesi di un mito! Il buon senso, essendo veramente tale, coincide con la tesi, che sosterrebbe in questo proposito la scienza estetica; l'altro, che è falso buon senso, ne diverge fortemente.

Come il buon senso non è la mente universale, così l'uomo di buon gusto non è sempre di gusto universale, ossia se ne sta pago a una cerchia piuttosto ristretta di opere, che finemente gusta e fa gustare. Codesta circoscrizione hanno i giudizî letterarî del Martini; e se, come abbiamo già notato, la sua non è quella forma di critica, che scerne il problema estetico e lo indaga a parte a parte, abbiamo notato anche che i giudizî che egli dà colgono nel segno. Ciò si può vedere nei suoi varî saggi critici, o che egli rifiuti la *Faustin* del Goncourt, il *Daniele Rochat* del Sardou, la *Cecilia* del Cossa, l'*Alberto Pregalli* del Ferrari e la *Maria di Magdala* del Calvi, o che discorra dei pregi e dei difetti dei prosatori italiani moderni. La questione della prosa italiana è stata oggetto di suoi studî accurati, segnatamente nei riguardi pedagogici; e lo ha mosso a compilare le sue eccellenti *Antologie di prosa viva* e *di prosa moderna*. Come il De Sanctis, come il Bonghi, come tanti altri della generazione

precedente la nostra, come parecchi perfino della nostra, (« e di questi cotai son io medesmo »), anche lui era stato letterariamente educato sul *Novellino*, sul *Galateo*, sugli *Esempî di bello scrivere*, e per via di spogli di frasi e di esercizî d'imitazione; e dovette controperare alla prima educazione ricevuta. Gliene è rimasto come un profondo orrore per tutto ciò che nello scrivere sappia di costrizione, di contorcimento, di gonfiezza. Bisogna (egli consiglia) far leggere molto agli alunni; « e leggere prosa semplice, spedita; che quando, per ipotesi inverosimile, io non avessi altra scelta, a un alunno di scuola tecnica o della prima classe del ginnasio darei piuttosto a leggere prosa sbiadita e flaccida che artificiosa e tronfia: piuttosto che il Botta, non dico un articolo di giornale, ma uno scrittore che mi paresse de' più smorti e negletti. Perchè a guarire dalla fiacchezza, a far sì che l'alunno vesta il proprio pensiero con decenza, il consiglio e l'emenda ci arrivano agevolmente; ma, una volta presa la via di caricarlo di frange e di fronzoli, una volta fatta l'abitudine, per uscir di metafora, a' periodi arzigogolati e capovolti, ci vuol che fatiche! E di rado ci si riesce ». Nè gli sfugge la stretta connessione tra il modo dello scrivere e le disposizioni morali: non senza un perchè (mi sia lecito notarlo di passata) il movimento per la rinnovazione della prosa italiana accompagnò quello del rinnovamento sociale nel secolo decimottavo e del nazionale nel decimonono. « Questa faccenda dello scrivere, o, a dir meglio, de' primi avviamenti allo scrivere (osserva il Martini) è, a mio giudizio, più grave che a molti non paia. Non si tratta d'istruzione soltanto, ma d'educazione. L'amor della frase per la frase, da un difetto dello stile, diventa un difetto dello spirito: gl'infingimenti della scrittura passano all'animo e la parola non empie veramente la bocca senza che se ne guasti il cervello. Bisogna pensarci: il vivaio de' declamatori e de' retori non è stato forse mai in Italia così florido come

oggi; dopo esserci tanto scalmanati a distruggere le accademie, siamo alle accademie daccapo, — e non tutte letterarie, pur troppo. E di quanti falsi giudizî, chi bene osservi, di quante idee bislacche, di quanti errori pericolosi il germe è spesso in una frase sonora gradevolmente ripetuta senza meditazione! ».

Questi criterî didascalici ed educativi mi sembrano sanissimi; e ottimo, quanto nuovo, un disegno che il Martini propone, ma che finora, ch' io sappia, non ha avuto l'agio di colorire. Alla lettura di testi e di antologie deve (egli pensa) accompagnarsi, nella scuola, qualcosa di analogo ai vecchi precetti; ma non già quei vecchi che erano falsi e dannosi, e nemmeno i principî elementari dell' Estetica e teoria dell'arte, che sono bensì veri e utili, ma giovano piuttosto alla educazione filosofica che all' esercitazione pratica. « Io mi son messo in capo (scrive il Martini) che a questi difetti possa supplire un libro, il quale dimostri e confermi le cose insegnate dal maestro, ponendo sott' occhio dello studioso scritture d' ogni maniera, buone e cattive; ragionandoci su, non con tirannica pedanteria o grettezza di linguaiolo, ma a fil di logica: libro, così come io lo immagino (altro è immaginare, altro è fare), da servirsene più in casa che a scuola, e da trarne profitto anche dopo avere abbandonata la scuola ».

Pochi potrebbero, come lui, fare un libro di questa sorta; perchè pochi, come lui, amando lo stile piano, aborriscono insieme le grette fiorentinerie e quello stomachevole fanatismo toscano dei non toscani, che, nel secolo passato, prese nome di manzonismo (« il manzonismo degli Stenterelli »); e pochi renderebbero, come lui, giustizia alle più varie forme dello scrivere piano. Ciò è documentato da tutti i suoi giudizî, dei quali abbiamo già ricordato quello sulla prosa del Giusti. Ricorderemo anche quest' altro sul D'Azeglio: « Che i *Ricordi* sieno de' libri più dilettevoli della nostra letteratura, è vero; de' più onesti e, segnatamente a' giovani, utili

libri, è vero anche questo, e l'ho detto: che è difficile scrivere con maggiore spontaneità della sua, consento; ma si può scrivere senza dar nel pedante, anzi con parole alla mano e senza nulla scapitar d'efficacia, con maggiore italianità di dettato; e soprattutto poi, guadagnando d'efficacia, con proprietà maggiore. Valga un esempio. — Il canone del D'Azeglio, secondo egli dice nella prefazione ai *Ricordi*, è che gli Italiani per scriver bene non hanno da far altro che ' mettersi la penna in bocca '. Or bene: ce n'è un altro de' canoni, più antico e più certo: ed è che chi vuol scrivere bene deve adoperarsi a render precisamente l'idea, ed egli dicendo ' mettersi la penna in bocca ', non rende punto precisamente la sua ». La medesima giustezza di osservazioni è nelle note, apposte qua e là ai brani raccolti nelle *Antologie*. Annota un brano delle *Mie prigioni*: « ad onta dei lineamenti non volgari »: non è bel modo: meglio: non ostante i lineamenti. « Ambi »: meglio: ambedue. « Povero vecchio! che pena mi metteva il vederti strascinare stentatamente l'egro fianco, e non poterti sostenere braccio! » « Qui il Pellico si figurò, pare, di scrivere il dialogo di una tragedia e dette nel rettorico. Il corpo malato, affranto, cadente. È difficile dire quale più propriamente di questi aggettivi avrebbe a sostituirsi; appunto perchè quell' ' egro ', latinismo poetico, e quel ' fianco ' metaforico velano il pensiero invece di colorirlo ».

Come il Martini giudica e consiglia, così scrive egli stesso: il suo stile è affatto d'accordo con la sua disposizione pacata, ma disinvolta e arguta, di uomo di buon senso. Il che non gli impedisce, non solo di esporre e far valere con sobria eloquenza le sue idee, ma di descrivere con efficacia spettacoli di vita ed esprimere sentimenti e commozioni che escono dal tono familiare. Il suo bel libro sull'*Affrica italiana* mostra, meglio degli altri suoi, questa varia virtù, che gli viene dall'abito costante di dire ciò che egli sa e sente,

e solo ciò che egli sa e sente. Se il pensiero politico che anima quel volume può sembrare perplesso e indeterminato (nè è da farne le maraviglie, perchè la perplessità e la indeterminatezza fu il carattere di tutta la politica africana d'Italia), il quadro dei paesi e dei costumi abissini è di grande perspicuità. I sentimenti escono fuori dalle sue pagine mezzo ragionati, come di chi non s'abbandoni del tutto a essi, ma li temperi col rendersene conto:

La vista del mare! Io il mare, a dire la verità, non lo amo: godo e mi esalto negli aspetti suoi, purchè mi sia consentito di contemplarlo io solo, e in un particolare stato d'animo. Allora esso mi sembra, ed è per me il più possente evocatore di affetti estinti, il più prodigo largitore di fantasie nuove, il più ascoltato consigliatore di meditazioni austere. Città che non vidi e che non furono mi tornano alla mente, quasi soggiorni di una vita anteriore; dalle nebbie lontane escono e corrono sulle acque floridi giocondi fantasmi di donne ammirate e spentesi, di amici perduti e rimpianti. Ogni onda che si arriccia e si frange dà suono di voci cognite, ogni brezza che alita mi dispiega innanzi un seguito di eventi remoti, o mi reca la promessa di eventi desiderati. Vicino all'abisso cerulo, nel quale un più profondo abisso si specchia, penso alla vita, continuo sommergere, alla morte, estremo naufragio. E non guardo più il mare, lo guato.

E ancora, nella chiusa del libro:

Io sono contento di averla veduta (*l'Affrica*) oggi qual'è. I vincoli, che noi uomini inciviliti ci andiamo artificiosamente e sempre intessendo d'attorno, ci stringono, ci opprimono, pare che a volte ci soffochino; l'Affrica li spezza e ci libera. Le leggi, le invenzioni, le costumanze impediscono oramai nell' Europa decrepita i raccoglimenti, empiono di moto o di fragore le solitudini; quelle che l'Affrica tuttavia custodisce, solitudini educatrici, dove il pensiero si eleva e si affina, l'animo si migliora e Dio si ritrova.

Potrà sembrare che il Martini, quale noi l'abbiamo ritratto, sia il più schietto rappresentante della «toscanità», di quell'equilibrio, di quella temperanza, di quel gusto discreto, di quell'amore per la proprietà e la precisione del linguaggio, che è comunemente riconosciuto alla Toscana odierna. Il Martini medesimo avverte questo carattere etnico, o regionale che si dica, allorchè difende il Giusti dalla taccia di «piccola mente». «Piccola mente! mente equilibrata bensì, com'è di questa Toscana nostra, che, dopo aver irraggiato il mondo con la luce del genio, ora si contenta di serbare a sè il buon senso e se ne compiace». Non è questo il luogo di esaminare la natura (cioè, così la virtù come la debolezza), e in particolare la genesi storica della «toscanità»: di codesta singolare trasformazione o restringimento spirituale di un popolo, che non solo fu, un tempo, dei più operosi e arditi nel campo pratico, ma espresse dal suo seno i più robusti poeti e artisti d'Italia, e alcuni dei suoi più robusti pensatori. Sarà il caso di tornare altra volta su questo argomento, per mostrare l'utilità di una seria e accurata psicologia (non statica, come sogliono farla i sociologi semplicisti, ma dinamica) delle varie regioni d'Italia. Per ora, discorrendo del Martini, giova dire che, se la «toscanità» consiste in quelle qualità che abbiamo ritrovate e lodate in lui, bisogna congratularsi con lui, che nel farla sua ha saputo così bene sceverarla e presentarla solo in quanto ha di simpatico.

Perchè c'è un'altra «toscanità», la quale, per quel che riguarda l'arte, si manifesta nella inintelligenza verso le forme non solo barocche e complicate, ma grandiose, rudi, solenni, e per quel che riguarda la scienza, nella inintelligenza verso i pensieri originali e profondi, che di necessità prendono sovente sembianza di paradossi. Inintelligenza attiva, che si effonde nella beffa, nel sorrisetto, nel frivolo motto di spirito, e che «si compiace» (per usare la parola dello stesso

Martini) del suo limite e della sua impotenza, e ne trae argomento per isconoscere e schernire l'altrui potenza, e, così facendo, raccoglie il facile consenso e plauso del volgo. Ma il Martini, come sa bene adoprare il buon senso e il gusto moderato, così parimenti sa non abusarne; e si guarda dal negare ciò che è estraneo al suo temperamento mentale. Egli sente come per istinto che se quelle altre forme di arte, quelle altre forme di pensiero, sono e sono state sempre al mondo, debbono pure avere le loro buone ragioni; e che, a deriderle, c'è rischio di rimanere, alla fine, derisi. Il Martini, insomma, non solo ha il buon senso, ma il b u o n s e n s o d e l b u o n s e n s o; e questo a me sembra addirittura il miracolo del buon senso.

1908.

LVIII

GIOVANNI BOVIO.

Giovanni Bovio, filosofo ed artista, è rimasto finora come rinchiuso nei circoli spesso poco letterati della repubblica e della democrazia: levato a cielo dai seguaci di quelle parti politiche come sommo filosofo, grande prosatore, sublime artista; ignorato o guardato con sorriso dagli uomini di scienza e dai cultori di cose letterarie. Procuriamo di trarlo fuori dalla cerchia nella quale visse, e congiungerlo col pensiero e con l'arte italiana. Credo che egli lo meriti, e che la letteratura contemporanea, accogliendo le opere di lui, verrà ad arricchirsi di pagine assai decorose e belle. Ma, per eseguire questo proposito, conviene esaminare senza preconcetto che cosa il Bovio fu come filosofo e come artista.

E dirò subito che, come filosofo, egli non fu altro che un hegelianeggiante: checchè paresse a lui medesimo, che si atteggiava a oppositore dello Hegel, e agli hegeliani di Napoli, che non solo non lo riconobbero spirito fraterno, ma lo fecero bersaglio di spregi e celie. Il Bovio non si rese sempre esatto conto del pensiero altrui; e l'avversione degli hegeliani contro di lui (che egli sostenne, bisogna riconoscerlo, con molta dignità) ebbe le sue ragioni nelle antipatie politiche di quei filosofi, quasi tutti uomini di destra, contro l'oratore democratico

e repubblicano, e anche nella condizione del Bovio, libero docente, che aveva molto séguito tra gli studenti dell'università napolitana ed esercitava sopra essi efficacia grande e pedagogicamente assai discutibile (1).

Ma io domando se non rientri nella corrente hegeliana un pensatore, il quale fa la più completa opposizione al positivismo, che è per lui filosofia inferiore e, in fondo, dualistica; nega il concetto dell'inconoscibile spenceriano, perchè « dovunque riappare alcun che di assolutamente inconoscibile, si fa notte sul rimanente », e « l'inconoscibile non è limite, ma invito »; considera il divenire o evoluzione come un processo metafisico dalla natura allo spirito, e si colloca sul terreno della storia, della quale tenne sempre altissimo concetto. « Appartengo (egli scrive) al pensiero dell'umanità, aggiuntavi qualche molecola del mio pensiero ». Ciò per la storia della filosofia; ma si veda anche come egli della storia parli nel suo saggio sul Mazzini, e si osservi donde provenisse il suo costante rispetto verso i fatti accaduti, e quella sorta di equanimità che, pur essendo egli ascritto a un partito di combattimento, osservò nel parlare di uomini e cose degli altri partiti. L'immanentismo, la storicità, il compiersi della natura nello spirito, la possibilità di una filosofia della natura e della storia: sono tratti codesti di hegelismo, e di hegelismo ortodosso. Vero è che il Bovio, sotto l'azione delle ultime dottrine del Ferrari, aggiungeva nel miscuglio una dose di matematicismo, sostenendo che, « essendo il tempo alla storia ciò che alla natura è lo spazio, come senza misura degli spazî non c'è scienza naturale, così senza misura dei tempi non ci può essere

---

(1) Aveva, senza dubbio, il merito di scuotere gli animi dei giovani e farli vibrare all'evocazione delle cose grandi; ma il suo insegnamento, sentenzioso ed oratorio, non era atto per disciplinare le menti, specie di giovani meridionali; e dalla sua scuola, infatti, non è uscito nessun moto scientifico.

scienza storica »; e intitolava il suo sistema Naturalismo matematico. Ma questo sistema naturalistico-matematico, per l'appunto, non gli riuscì mai di svolgere, nè esso divenne mai nella sua mente qualcosa di preciso e discernibile: il suo matematicismo rimase una mera promessa, fatta per giunta in termini tali da mover sospetto di promessa ineseguibile. I suoi libri poi sono pieni di giri e frasi di stampo hegeliano: il nome dello Hegel vi ricorre frequente, e si avverte che quel filosofo è sempre innanzi alla mente dello scrittore. La filosofia hegeliana gli pareva « un programma meraviglioso, che si disdice svolgendosi », « una vasta epopea, che manca alla sua protasi divina ». Con gli hegeliani napoletani ebbe comuni anche la ammirazione pei filosofi del rinascimento, pel Bruno e pel Campanella, nonchè pel Vico. Onde accadde che il Bovio, pur aggirandosi tra i cattivi filosofanti della democrazia italiana, afflitti da volgare positivismo, seppe fare risonare agli orecchi dei suoi amici molte eterne verità della filosofia, che a quegli orecchi, per altro, non facevano se non soltanto risonare.

> O quel Bovio, quel Bovio, è una gran testa. Quale
> vigor d'idee! che lampi! che forma magistrale!

esclamava il colonnello « garibaldino » Soranzo nel *Cantico dei Cantici* di Felice Cavallotti, venendo in iscena con un opuscolo del Bovio tra mano e declamandone una pagina enfatica. Ma il Cavallotti e i suoi Soranzo, e gli altri di quella compagnia, erano impenetrabili alla filosofia del Bovio, che ammiravano tutt'al più — per solidarietà di partito.

Un altro motivo, che distaccava il Bovio dal positivismo, era la sua concezione dei doveri del filosofo verso la vita. Questo concetto egli espose in varie occasioni e con molta efficacia. « Una volta (disse nella commemorazione ch'egli fece del Tari nella università di Napoli), una volta, sino a Gioberti, a Cattaneo, a Ferrari, a Mamiani e (per debito di giustizia)

ai vecchi hegeliani di questa università, il filosofo da noi era alla testa degli avvenimenti, perchè li premeditava: il pensiero dirigeva l'azione, ed i filosofi intonavano l'avanti! Oggi, in generale, i filosofi sono alla coda degli avvenimenti, e se ne lasciano sorprendere come semplici ufficiali dello Stato. Non hanno influenza nè sulla scienza, nella quale l'iniziativa è lasciata intera a' naturalisti, nè sulla politica, nella quale l'iniziativa è abbandonata agli uomini di affari. Sia la mezza metafisica, sia un positivismo pavido delle sue conseguenze sociali, il filosofo è tollerato come accademico. Egli percuote la Chiesa perchè la vede o la crede caduta, e si china innanzi allo Stato, perchè lo vede o crede onnipotente; e dimentica intanto che ufficio suo è di spiegare da una parte, e additare dall'altra, l'ordine migliore verso cui necessariamente salgono le generazioni. Quando la parola del filosofo non è più direttiva della vita pubblica, lo Stato è a discrezione della faccenda e l'avvenire è abbandonato all'ignoto. C'è il mezzo carattere filosofico, espressione della mezza filosofia ». E più direttamente nella *Filosofia del diritto*: « I difetti del positivismo sono nella sua origine o, per benevolenza, nelle istesse virtù sue. L'origine del positivismo è borghese; la sua fede di nascita coincide, all'incirca, con la data della monarchia borghese; la sua evoluzione, il carattere, le tendenze, lo stile testimoniano la presenza della classe dominante. Quel procedere lento e sospettoso come di montanaro ' quando rozzo e selvatico s'inurba ', quel dare nel goffo direi, quella evoluzione tirata ad opportunismi ambigui, quello adattamento sino alla sudditanza, quel dare impetuoso sul caduto e non osare contro il potente, quella deficienza di stile che è assenza di carattere e di persona, sono note visibilmente comuni a certa filosofia ed a certe classi sociali ».

Come si vede, nemmeno la lingua e lo stile dei positivisti lo contentavano; e, infatti, se « la lingua dei teologi è

fantastica e quella dei metafisici è astratta », la lingua dei positivisti è « prolissa ». E ciò si congiunge a un altro suo pensiero; perchè il Bovio non solo vagheggiava il filosofo come educatore e operatore politico, ma anche come artista. « Uno dei caratteri dei pensatori meridionali (dice nella sua conferenza sul Campanella) è questo, che sono ad un tempo filosofi intensi ed artisti. Questo fatto ha la sua ragione nella tradizione e nell'ambiente: la tradizione, risalendo sino alle memorie di Crotone e di Elea, ci trasfonde, come a dire, proprio nel sangue i problemi dell'essere e del non essere, delle origini e degli elementi, delle finalità e delle proporzioni: l'ambiente di zaffiro, il mare e il sottosuolo vulcanico ci fanno artisti. La legge di eredità e quella di adattamento contemperate creano tra noi questa grande filosofia poetica ». Il libro sul *Genio* è la difesa del suo ideale: un libro pieno di buon senso, in cui il Bovio svela i crassi sofismi dei lombrosiani ed afferma il valore spirituale del genio, benchè non si possa dire che giunga in esso a conclusioni filosofiche nuove e importanti. « Il genio (egli conclude) è sommo equilibrio e saviezza grande: apparisce nei periodi luminosi della storia, quando cioè gl'istituti principali del consorzio umano o alcune scienze ed arti si hanno a fondare o a riformare: riceve l'iniziativa dalla nazione e dalla razza e la traduce in proprio stile; e, nell'unità del suo stile, la sua religione, la sua morale e la sua politica si fondono ».

Erano tutti e due, codesti che abbiamo esposti, concetti assai gravi, perchè una filosofia che non sia capace di comprendere la vita nella sua attualità e quindi di operar sulla vita, mostra di non essere adeguata alla natura sua stessa, che è la comprensione del reale; e, d'altro canto, la filosofia piuttosto che con le scienze naturali vive affiatata con la poesia, ed è grande soprattutto nelle grandi epoche, o come conseguenza delle grandi epoche, di generale entusiasmo poetico e religioso. Ma nel Bovio questi due concetti non erano

compresi nel loro rigore e nei loro limiti dottrinali, e si riempivano di un contenuto contingente; come già appare dal troppo stretto connubio che egli pone tra gl'indirizzi politici e i filosofici, sino ad affermare che il naturalismo, cioè il suo sistema, è democratico, e perciò lo stile di esso è concreto e rapido. Il contenuto contingente di quelle sue tesi era la personalità stessa del Bovio; il quale fu uomo politico e spirito poetico: deputato al parlamento tra i principali rappresentanti del gruppo repubblicano, ed artista della prosa oratoria.

Qui non è da discorrere della sua politica, se non forse in via digressiva (come del resto si è fatto del suo sistema filosofico), e per osservare che il suo nome non è legato a nessun particolare avvenimento della vita pubblica italiana. I partiti estremi sono stati destinati in Italia e altrove, per un pezzo, a far da pungolo e sferza, e a sollevare scandali che, forse, *oportet ut eveniant*; e il Bovio era di carattere mite e non amava la baruffa, «che l'onestade ad ogni atto dismaga». Perciò non trovò il terreno adatto all'azione. Ma ben dobbiamo procurare di chiarire il carattere della sua arte.

Il Bovio viveva in un mondo popolato dalle grandi figure dei filosofi, dei poeti, degli eroi, dei martiri: le coppie fraterne, Socrate e Cristo, Platone e Dante, Leonida e Ferruccio, i combattenti delle Termopili e quelli di Gavinana; le coppie antitetiche, come Bruto e i Tarquini, Trasea e Nerone, Savonarola e Alessandro VI, Lutero e Leone X; e poi ancora la processione solenne: Machiavelli, Michelangelo, Bruno, Campanella, Galileo, Giannone, Mazzini... Da queste memorie sorgeva una religione del pensiero grandioso e della vita austera ed eroica; e di codesta religione egli si sentiva sacerdote e celebratore. Il tono sacerdotale è in lui costante: si pensa a un sacerdote laico; si pensa alla sua antitesi, al pontefice che siede in Vaticano. E, qualche volta, il Bovio stesso dovette avvertire di esser la tesi di quell'antitesi, o l'antitesi

di quella tesi; e, per esempio, nel suo libro sul *Genio*, enunciata non so quale proposizione, s'interrompe e dice: « Il vecchio papa umanista (Leone XIII), che si farà leggere forse questa pagina del mio libro, potrà domandarmi: — Non basta il solo san Tommaso a smentirla tutta questa pagina? ». Egli si sorprende, in quel momento, in atto di dialogare col papa in Vaticano: un mondo contro un altro.

Rettorica? No veramente, sebbene una siffatta condizione di spirito sia in continuo pericolo di convertirsi in rettorica. Il Bovio fu salvato dal contatto frequente che prese con la terra: voglio dire, dal suo riportare le figure della sua immaginazione alle loro sorgenti, che erano nell'alta coscienza che egli aveva della verità e della vita. La rettorica si avvolge in amplificazioni e si trascina in frasi logore: il Bovio sapeva trovare nuovi e freschi colori pel suo mondo ideale, prova che esso era in lui oggetto di attivo lavoro dello spirito. E sapeva essere affettuoso, cosa affatto negata ai retori. Attraverso il sacerdote, si sente a tratti l'uomo, che ha tristezze ed ha memorie che lo inteneriscono; e ciò conferisce efficacia alle sue parole. L'esercizio dell'oratoria di occasione, e i doveri politici e di professore, potevano spingerlo talvolta allo sforzo di parlare quando avrebbe voluto tacere, e di parlare con una certa determinata intonazione, che l'ambiente imponeva; e si avverte in lui, di frequente, qualche virtuosità. Ma egli in fondo rappresentava sè stesso, perchè la sua ammirazione pel suo mondo ideale, concepita negli ingenui entusiasmi giovanili, era diventata la sostanza stessa del suo carattere. In un suo quadernetto giovanile di appunti si legge questa quartina:

A te non oro, a te non il divino
riso de' campi e il sole: a te la lieve
luce d'una stanzetta, ed il pan breve:
— te stesso a te: — così disse il destino.

E il suo sè stesso era in quella comunione spirituale con le grandi idee, i grandi fatti, le grandi anime.

Era sacerdote e celebratore del mondo eroico, e, per determinar meglio, bisogna aggiungere: epigrafista. Perchè egli non ripensava quei personaggi nella vita dei tempi, studiandoli nel loro divenire, nelle loro debolezze, nella loro realistica realtà, da storico. E non li trattava da filosofo, passando oltre gli individui per raccogliere gli aspetti del vero, che costituiscono il sistema unico dell'umanità il quale si fa attraverso i secoli. E nemmeno li adoperava come simboli delle agitazioni della sua anima, riferendoli alla sua individualità. Per lui erano oggetto di religione e di culto, onde si stava pago a scolpire nella parola i suoi eroi negli atteggiamenti significativi a lui prediletti, e a comporre l'epigrafe che dicesse la sua ammirazione o la sua condanna. Epigrafi di uomini e di cose, di anime e d'idee.

Che il Bovio sia stato, nonostante alcune gonfiezze, uno dei migliori epigrafisti dei tempi nostri, è noto; e io non dubito di affermare che alcune delle sue epigrafi (quando si prescinda dalla loro destinazione pratica e si considerino solo letterariamente) sono piccole liriche perfette. Ecco l'epigrafe di alto volo, scritta nel 1884 pel famoso don Liborio Romano, avvocato napoletano, ministro di re Francesco II e poi della Luogotenenza, l'uomo abile e di pochi scrupoli che agevolò il passaggio di Napoli all'Italia, e che alcuni vituperavano traditore, altri lodavano salvatore, i più guardavano incerti tra l'approvazione e il biasimo. « Da XXIV anni — o Liborio Romano — la Storia — pende irresoluta — sul tuo nome — Ministro postremo — del cadente Borbone di Napoli — additavi l'esilio al tuo re — e aprivi la reggia al dittatore inerme — Custode delle autonomie regionali — e banditore d'una Italia federata — accettavi l'unità — senza proteste senza condizioni — e dal vecchio al nuovo principato — passavi — come se due anime ti possedessero — e

due leggi morali — Ma le troncate insidie di corte — la servata incolumità pubblica — e il diritto nazionale — che d'una in altra metropoli cercava Roma — testimoniano — che i peccati tuoi — furono i destini della patria ». Quest'altra epigrafe è incisa sul fronte della villetta del vecchio professore di diritto Francesco Pepere, notissimo nell'università napoletana per la sua candida e ingenua natura non meno che per la sua scrupolosa sedulità d'insegnante: « A Francesco Pepere — colleghi e discepoli — augurano — che questi ozî conquistati — con cinquant'anni di lavoro — consolino una vita — che in civiltà raffinata — rinnova — il candore dei patriarchi — e il costume liberalmente austero — dei primi legislatori — passati tra le vecchie genti — benedetti ». E ne ricorderò una terza, per un giovane ventiquattrenne, morto dopo lunghi anni di malattia: « Qui fu composto il dissidio — durato ben VI dei miei XXIV anni — tra il mio ideale — e le membra lente per morbo — Fui Gaspare Mirabelli — nei giorni travagliosi — soverchio a me e alla patria — alla madre ai germani ai miseri — soverchio non mai — Del loro dolore mi dolsi — non della troncata giovinezza inerte — e dell'aver fatto largo — ai militanti ».

Ma l'epigrafe non era pel Bovio solo il componimento che s'incide in marmo nelle occasioni solenni, ma anzi il suo modo consueto di esprimersi. Rammentava volentieri che, già a dieci anni, aveva composto un'epigrafe per un orologiaio patriota del suo paese: « *Noscis horas, nescis horam!* ». Scrive uno dei suoi primi carmi, il *Leonzio*, e vi pone in fronte: « *Mortuorum maximis — suorum nulli — Leontius — se — extrema — retradit* ». Raccoglie la *Vita e le massime di Fortunio Misalento* (un personaggio immaginario, che rispecchia in gran parte lo stesso Bovio); e fa che l'eroe lasci nel testamento l'epitaffio: « Me temei — non uomini e fortuna — rendo all'ignuda terra — l'ignuda persona ». I suoi discorsi sono fioriti di epigrafi. Appena si fa a intensificare il suo

pensiero, spunta quella forma. Così nella commemorazione del Cairoli: « Chinatevi innanzi allo stato di servizio del Cairoli, raccoglietelo in un'epigrafe, e quella consegnate alla posterità ». Il dramma *San Paolo* termina con le parole di Paolo ai due tormentatori, che vogliono portar via il cadavere di Epicari: « Lasciatela là su quel limitare dov'è caduta, al confine di due Rome... Chi la farà sua, vien dopo di voi. E comportate che io le posi sul petto questa memoria *(scrive sopra una tavoletta le parole seguenti, ch'ei ripete una per una, e la depone sul petto di Epicari)*: ROMA ASPETTAVA LA REDENZIONE DA UNA CONGIURA. CAVALIERI, SENATORI, PARLARONO. QUESTA CRISTIANA TACQUE, E INNANZI A QUESTO PRIMO MARTIRIO, GLI DEI LAZIALI EMIGRARONO ». Termina con un'epigrafe.

L'epigrafe era il suo canto, il tono naturale della sua anima, come in altri la negazione e il sarcasmo, il giubilo o il lamento. Onde s'intende perchè egli, sebbene da giovane componesse molti versi, non si movesse a suo agio in questa forma. Poeta in prosa, egli riusciva prosatore in versi; e, dove abbandonava il tono prosastico e il verso sciolto, cantava melodrammaticamente: cioè, passava dall'una all'altra delle due debolezze poetiche, la mancanza di canto e il cantarellare. Il suo Leonzio riconosce in sè il Dio:

> Dunque?... Ah codesto dunque fugge e torna
> sul mio labbro tremante! Dunque io sono...
> Meglio è non dirlo!...
>   E non pertanto il dice
> quel ch'è dentro di me; nè par che alcuno
> possa disdir la sillaba, che spunta
> da tal fondo immortal. Qui dunque è il Logo,
> che si volve da sè, bello del suo
> infinito vestigio, e sè crëando
> si nomava Leonzio. Entro me stesso
> dunque è la Delfo eterna e il corruscante
> tripode augusto; dal mio petto scoppia

la dodonica voce, dalle querce
ripercossa, da' monti e dalle stelle.
A rapir la scintilla insino al sole
non salirò: dov'arde e non s'estingue,
nel mio profondo, scender mi convenne.
Ormuz io sono, d'Ariman ch'io fui.
Me stesso io vinsi: or la vittoria è dessa;
e il primo alloro io colgo e di mia mano
me ne cingo la fronte. Man di servo
alma vittrice menomar non puote.
Il vinto ov'è? Cantai funèbre canto
a me stesso sepolto: estro di gloria,
qual non ad Azio udissi o a Maratona,
a me vincente io sciolgo. Aure, tacete.

Vasto Himalaya, próstrati
a me tuo re, volente:
senza solcarmi accóstati,
fulmine obedïente;
lave dei monti ignivomi
fin da mia mano avrete;
le curve alle comete
ne' cieli io scriverò.

Le stille, i semi, gli atomi
udran le mie parole;
vedrommi a tergo l'aquila
entro le vie del sole!
Al raggio, all'ombra, al turbine
destino è il cenno mio;
il mio destin son io:
mi penso, affermo e sto.

Valga questo come saggio del suo poetare, che per altro è sempre nobile e dignitoso. Nè senza malinconia egli si staccò dalla Musa:

Ah! forse per me fatta tu non fosti,
ed io superbo confessar nol volli
nè a me nè ad altri!

e con trepida commozione le dava il suo addio:

> A te l'ultimo addio, Vergin feconda,
> prima voce del cor, l'ultimo addio!
> . . . .
> Taci e fuggi, o Dea,
> onorata d'un memore saluto,
> chè di serti onorar te, Dea, non posso.

« Se, come avviene ad ogni uomo di non leggiero sentire (scrive nella prefazione alla raccolta di questi versi), qualche volta la poesia mi domina, non è da cercarla ne' miei versi, ma in qualche pagina lungamente pensata e consacrata all'avvenire ».

Nondimeno anche la forma del trattato o del discorso gli tornava, per codesta disposizione epigrafica della sua mente, malagevole. Con doti bellissime di scrittore, il Bovio non compose mai un libro euritmico e proporzionato; e si può dire che anche i suoi brevi discorsi piacciano piuttosto nei particolari che nell'insieme. Essi hanno una linea troppo spezzata e frastagliata, uno stile troppo pieno di antitesi e di punte; e di rado vi regna una nota fondamentale, che, compenetrando di sè tutte le pagine, le fonda e metta in armonia.

Il che non toglie che le sue pagine siano opera di vigoroso stilista. Si legga uno dei suoi cento discorsi; per esempio, quello già citato, tenuto a Bari nel 1890, in commemorazione di Benedetto Cairoli. Il Bovio comincia col richiamare le impressioni dell'infanzia, suscitate in lui dal suo paese natale e legate al nome del Cairoli:

Se c'è un luogo in cui l'uomo può parlare pubblicamente come se parlasse in privato, è il luogo d'origine. Il pensiero rompe i periodi, lascia indietro le forme grammaticali, si apre nel dialetto e non è ritorno, è vera continuazione di sè. Oh!.... parlerei in mezzo a voi la lingua del parlamento o della cattedra,

e farei proprio qui il «diplomatico», io che non ho dimenticato nessuna sillaba del dialetto materno, e che ho «in punta alla lingua», come dicono i nostri popolani, tutte le parole con le quali si scherzava insieme e si disputava? Con quelle parole si alzavano le voci contendendoci una vittoria da gioco e si abbassavano parlando del re, del papa e poi... di qualcuno che veleggiava notturno verso Marsala, di qualche altro che donava una costituzione quando nessuno l'accettava, di un gran ministro apparso e scomparso nella storia d'Italia, di un gran capitano che restituiva alla patria un regno e si accasava sopra uno scoglio, e di tutta una famiglia eroica... Dov'è Cairoli?

Egli deve discorrere non solo del Cairoli, soldato dell'indipendenza e dell'unità, ma anche del Cairoli politico. E nel suo amore per la verità, nella larghezza della sua mente di filosofo, trova il mezzo di esercitare giustizia, riuscendo insieme affettuoso e commovente. S'innalza dapprima alla contemplazione della vita politica, nella quale il volgo, fermandosi alla superficie, suole scorgere solamente contradizioni e brutture, appicco a facili giudizî e a contumelie:

Per gli uomini di qualche valore, ai dì nostri, il potere è una prova terribile. Non debbono renderne conto soltanto al re, del quale più volte in altri tempi erano tutori più che ministri; ma oggi, giorno per giorno, ora per ora, sono alle prese co' parlamenti; un colpo di telegrafo può innalzarli o sprofondarli; una frase sbagliata, una parola inopportuna li espone al riso ed alla invettiva; sono, nel terribile giuoco della politica, gladiatori nel circo. Non c'è fibra che, in capo ad un biennio, non sia logora e stracca.

Cinismo, apatia, indifferenza, non esistono lassù; non ci credete: si piange, si esulta, si trepida. Come può essere apata o cinico un uomo che ha sopra di sè lo Stato, la Chiesa contro, attorno le potenze gelose, di fronte emuli inesorabili, giù i desiderosi di stato nuovo, e in fondo il quarto stato urlante pane e diritti per milioni di bocche affamate! Voi lo chiamate cinico,

e la sua iperestesia cresce in ragione diretta della sua responsabilità e della sua parabola; e tutta la sua abilità parlamentare è in questo supplizio, che dove più dalle tempie sgocciola sudore sanguigno, più egli deve dissimulare il tormento. Pianga in casa — neppure innanzi alla famiglia – solo; ma innanzi al Parlamento ed alla Nazione egli deve essere il cinico immane, che preme il ginocchio sul petto dei lavoratori e strappa il balzello!

Nobile è qui l'espressione letteraria, come nobile è nel Bovio uomo di parte questo sapersi tener libero nei suoi giudizî dai legami della propria parte e guardare negli uomini l'uomo. Nè egli, fatta la tragica dipintura, si perde nelle lamentele e nel convenzionale pessimismo, ma anzi assorge da essa a quella forma superiore di rassegnazione, che è nel riconoscimento della necessità e della razionalità del corso del mondo:

È dunque un giuoco, tutto in balìa della fortuna e del caso? No, ha le sue leggi, e sono leggi della storia. Il giuoco è finito: pareva giuoco ed è una difficile scienza che a tutti perdona, meno che agl'ingenui: una scienza, nella quale gli eroi possono parere imbecilli e bambini i filosofi.

Per tal modo è preparata la via alla comprensione e al perdono dei falli del Cairoli, uomo di governo:

Perchè dunque mi farei censore accigliato della politica del Cairoli? Più mi pareva innocente nel vasto intrigo e più l'amavo; più nei suoi discorsi sostituiva l'enfasi alla previsione e più sul capo del presidente appariva quello del vecchio tribuno.

Documento dell'innocenza sua era consultare in politica Francesco de Sanctis — socio in governo, — che, critico per natura e ministro per occasione, avrebbe risoluto una questione di Stato con un sospiro di Petrarca.

Quando li vedevo sedere insieme nei seggi del governo, e accanto a loro Depretis, sogguardante, muto e nelle questioni di gabinetto con gli occhi giù sulla barba nestorea, misuravo il domani, e tutta la distanza tra gli eroi del tempo e della cattedra e i protagonisti de' Parlamenti.

Quest'ultimo tocco è un quadro; e il quadro, coi suoi effetti di contrasto, dà forma plastica al giudizio. — Simili brani, simili quadri possono trarsi in copia dai suoi libri: ricordo, negli *Uomini e tempi*, il ritratto del De Sanctis, e nella commemorazione del Tari la descrizione del riso di quel gioviale filosofo.

Anche i drammi del Bovio debbono essere considerati come si è ora fatto dei suoi libri e discorsi. Drammi nel senso di pezzi palpitanti di realtà, risentiti da uno spirito artistico e portati sulla scena, egli non compose mai. La sola volta che tentò un dramma alquanto complesso, nel quale dovevano essere rappresentati una lotta elettorale, una rivoluzione, una guerra, il cozzo di spiriti diversi di capipopolo, e intrecciato a tutto ciò un episodio d'amore — il *Leviatano*, — il Bovio fallì; ed egli stesso abbandonò il suo lavoro, riconoscendo che l'opera d'arte vi mancava, e che ciò era accaduto perchè l'autore « non amava la vita contemporanea ». Forse in questa ragione che egli adduceva era un'illusione: anche negli altri drammi, che sono di vita antica, — dei quali i migliori s'intitolano *Cristo alla festa di Purim*, *San Paolo*, *Socrate*, — non è la vita quel che attrae il Bovio, ma sempre le idee, e gl'individui storici in quanto incorporano idee. Vorremo per questo condannare senz'altro quei lavori? No, perchè essi non oltrepassano i limiti dello stato spirituale del Bovio, come invece accade nel *Leviatano*.

Quei drammi sono gruppi statuarî, epigrafi ampliate: e si collegano strettamente alla restante produzione letteraria del Bovio. Hanno bensì una certa lor poesia, ma a scatti e a sentenze, senza gradazioni. Può quasi dirsi che i personaggi non facciano se non scambiarsi l'un l'altro le loro rispettive epigrafi, o prepararle a sè stessi. Anche i loro gesti sono epigrafi. « Questi (dice Socrate indicando Meleto) a suo rischio tenta sottrarmi alla vita, quando è arrivato il giorno di compendiarla in una formula riassuntiva ». Ciò che si chiama

creazione di caratteri, non c'è in quei drammi: si trovano sempre a fronte le posizioni mentali della dialettica della vita, quali il Bovio le concepiva: l'idealista, il suo avversario terreno, la mezza anima, l'anima fedele. Il primo si chiama Cristo, o Paolo, o Socrate: gli altri Giuda, Seneca, Lucano, Meleto; l'anima fedele, Maria di Magdala, Epicari, Teodota. Il dialogo può sembrare gonfio, e tale sarebbe se parlassero creature umane: ma parlano Idee, e le Idee, si sa, sono solenni.

Se percorriamo il *Cristo alla festa di Purim*, incontreremo in folla le epigrafi e gli epigrammi. Il legionario romano, ascoltando la recitazione della Bibbia, dice degli Ebrei: « Questi Leviti contano gli anni del mondo: Roma conta le regioni. Il conto più certo non si fa lì dentro ». L'etera, ascoltando la voce di Cristo, esclama: « Mi parve la voce di mio padre, come nel giorno che mi condannava e piangeva!... ». La stessa etera: « Se tu a Roma non mi troverai tra le compagne di Tiberio, cercami fra le seguaci del Messia ». Il centurione, al responso di Cristo per l'adultera, si volge a un legionario: « Restituisci a Roma questo mio bastone di vite, e dille che una parola è nata più equa dell'editto del pretore ». Cristo definisce Giuda: « Giuda non è nè la fede di Filippo, di Bartolomeo e degli altri semplici, nè il pensiero del filosofo di Stagira; è la mezza mente che, posta tra i due mondi, oscilla tra due fini e rasenta il tradimento, perchè egli non sa dire nè Amen nè Penso ». E di Giuda e di coloro che si stringono intorno a lui, congiurati per la libertà giudaica: « Anime vuote, che tengono le parole per cose, e, in difetto di fede e di pensiero, trattano il pugnale ». E al discepolo insicuro, che gli domanda che cosa è la verità: « Le anime vuote non si riempiono con le definizioni. Va nel deserto e ripensala solo ».

Voi sentite che la passione per le idee, e la forma splendente che esse assumono nella fantasia del Bovio, uccidono

sin dall'inizio il movimento del dramma, al quale si sostituiscono.

Si raggiunge il più alto punto di concitazione nel dialogo di Giuda con Maria di Magdala, la quale riecheggia le parole apprese dal maestro:

GIUDA. Egli predica suprema legge delle anime l'amore, che trova compimento nel cielo. Santo maestro e santa dottrina, che ha il peccato della santità: di appannarsi al primo alito. Pel cielo i semplici lasceranno la terra, e quei che si chiameranno successori di lui la occuperanno. Allora, dopo il suo vaticinato millennio, io vorrei che veramente Egli si ripresentasse, nella sua povera tunica bianca di esseniano, alle case dorate de' successori suoi. Quegli gli griderebbero: — Chi sei tu? — Gesù di Nazareth. — Via di qua, pezzente! Il nostro regno è di questo mondo! — Vorrei allora leggere nel suo cuore.

MARIA. Busserà al tugurio di un operaio, alla capanna di un agricoltore, gli sarà aperto, ed Egli, in mezzo agli afflitti, siederà consolatore.

GIUDA. Se all'operaio sarà stata uccisa una figlia, Egli dirà...

MARIA. Puoi rivederla!...

GIUDA. Se all'agricoltore sarà stata portata via la mèsse da un oppressore...

MARIA. Egli dirà: Ti sarà restituito mille per uno.

GIUDA. Dove?

MARIA. Lassù!

GIUDA *(con grido)*. Ahi!... qua il solco, qua il seme, qua la spiga, qua il diritto! Di là c'è frode. Chi tra il diritto e il destino dell'uomo pone in mezzo la morte, è un santo che c'inganna.

MARIA. Qua il solco, e, dentro il solco, scritto tutto il destino tuo! Anche l'odio tuo è così corto?

GIUDA. È immenso!...

MARIA. O gente moribonda, che non sai nè amare, nè odiare! Egli che innalza il servo sino al padrone, la donna sino all'uomo, il giudeo sino al romano, e tutti sino a Lui; Egli, che ama un fanciullo come un mondo, Egli odia implacabile:

odia nel fariseo l'ipocrisia, nei ricchi l'avarizia, ne' soprastanti l'ineguaglianza, e, pari all'ira infinita, decreta eternità di tormenti. L'amore che in te è sè stesso, in Lui è l'universo: l'odio che in te è ribellione, in Lui è rivoluzione. Scoppia dall'amor suo l'odio: distruggono e creano.

GIUDA. Creano il di là, o donna; il di qua sarà distrutto per noi. Se lo terranno i trafficatori del nome suo. Il venditore di Cristo non sarò io: verrà!

E non è concitazione fittizia, ma proviene da urto oratorio di pensieri, e potrebbe stare in un tipico dialogo che s'inserisse come esempio in una dissertazione filosofica. Della stessa sorta sono i dialoghi del *San Paolo* e del *Socrate* e degli altri drammi. Tolgo dal *San Paolo* l'epigrafe, che l'apostolo regala a Seneca e a Lucano:

Tu sei Lucio Anneo Seneca, gran dottrina, gran pensiero, maestro di cesarismo ai Cesari, di stoicismo agli altri, dell'*Arte di amare* ad Atte, e di non so che a te stesso che levi, incurante, la mano al pomo dell'albero altrui, e non l'abbassi a cogliere la rosa dell'Ellade tra le spine della Galilea... E tu, insidioso torrente di ritmi, esploratore di fasti e di corone, tu sei Marco Anneo Lucano il Farsalo. Smanie di libertà, adulazioni venali, livore di tribuno e lingua di cortigiano, tu pur sei sempre uno, Lucano il Farsalo. Mi stanno innanzi il pensiero e l'arte di Roma, la mente e il cuore dell'impero, e voi siete — intrecciate le mani — tutta la civiltà greco-latina. Io vi sto innanzi, giudice.

E dal *Socrate*, le parole di Teodota sulla impressione che in lei suscitava l'insegnamento di Socrate:

Nulla ei mi dice che io non abbia sentito in me stessa, quando la vita ci fluisce tutta da ogni parte ad un punto, di là irradia impetuosa, per ogni atomo, e si fa amabile tormento, buona inquietudine. Nulla ei mi aggiunse, ma quasi edusse me dal mio fondo. Quegli che mi parlava così mi pareva Socrate, e mi pareva che le cose da lui parlate preesistessero ai nomi, e i nomi mi parevano nominati a lui da un compagno che gli veniva

invisibile. Quando mi parlò del contrario che era il non bello, io mi vidi passare innanzi agli occhi, come figure abbozzate che non arrivano a prendere nome, i suoi accusatori. Tu non ti chiamavi ancora Licone, e l'altro si sforzava di prendere nome accanto a te.

Che questi drammi filosofici non siano altro che il potenziamento degli stessi libri e conferenze e discorsi del Bovio, e non segnino un nuovo atteggiarsi del suo spirito, riconobbe l'autore medesimo, scrivendo nella prefazione al *San Paolo*: « La critica più sincera l'ho fatta già io a me stesso; se io mi fossi sentito artista, non avrei aspettato quest'anno a farne saggio. Io intesi volgere la filosofia, sotto altra forma, ad uno scopo più universalmente chiaro che non sia nei libri, ed elessi perciò quella che fu stimata sempre forma media tra la filosofia e l'arte ». Del resto, l'oratoria sacra porge frequenti esempî del passaggio dal discorso al dialogo, e dal dialogo al piccolo dramma.

Un ingegno, la cui forma fondamentale è l'epigrafe, e che tutto condensa in frasi smaglianti o riduce ad antitesi, ha, senza dubbio, nella sua disposizione, qualcosa di artificioso, che impedisce alla sua parola di riuscire del tutto sodisfacente e la priva della divina semplicità. E questo vizio s'insinua, a dir vero, per entro l'opera di Giovanni Bovio, prosatore ed artista; ma non l'investe tutta, nè troppo profondamente, e non è tale da annullarne le molte e grandi virtù letterarie, che siamo venuti mostrando.

1907.

LIX

FRANCESCO MONTEFREDINI.

Ecco uno scrittore che ha del maniaco: se mania è l'asservimento assoluto a una sola idea, l'impenetrabilità alla critica e all'autocritica, l'incapacità ad ascoltare gli insegnamenti delle cose, la resistenza ostinata a quegli svolgimenti mentali che gli uomini normali percorrono. Tante volte la scienza positivistica ha presentato i più savî ed equilibrati artisti d'Italia come matti o «mattoidi», e poi ha dimenticato quelli che veramente erano «mattoidi»: per la follia inventata nei suoi gabinetti, ha chiuso gli occhi a quella che balza evidente all'osservazione del buon senso.

Di Francesco Montefredini rimane oscura la prima parte della vita. Era stato prima del 1848 scolaro del De Sanctis; nel 1861 pubblicò un opuscolo storico di occasione sul modo di reprimere il brigantaggio; tra il 1864 e il '67 collaborò come critico teatrale all'*Italia* del De Sanctis; nel 1866 assalì aspramente l'*Arte del dire* dell'abate Fornari, difendendo i principî critici del maestro, e, nello stesso anno, mise una prefazione alla prima raccolta dei *Saggi critici* desanctisiani. Aveva allora trentanove anni, e non si sarebbe pensato che, appena qualche anno dopo, affermasse impetuosamente una sua personale e pessimistica concezione della storia civile e letteraria del popolo italiano, in una serie di

saggi che poi raccolse nel 1877, e ai quali diè come séguito, nel 1881, una monografia sul Leopardi e, nel 1889, un'altra sulla Rivoluzione francese. Forse quella concezione era già formata nel suo spirito, ed egli per ragioni estrinseche si guardava dal manifestarla intera; forse era soltanto preparata, e poco dopo il 1866 si concretò rapidamente e proruppe alla luce. Ed è chiaro altresì che, se in essa operavano idee e giudizî provenienti dalla filosofia e dalla storiografia germanica, pari se non maggiore era il contributo che vi apportava il temperamento passionale dell'autore.

L'idea, che possedeva tutto l'animo del Montefredini, era quella della «legge fatale», che «dopo un giro di tempo colpisce di vecchiezza le nazioni»: una vecchiezza alla quale *nulla est redemptio*, salvo la morte ossia la sparizione delle nazioni, che ne sono colpite, dalla faccia della terra. Idea che lo interessava davvicino e profondamente come italiano, e che egli perciò non faceva oggetto di contemplazione nella storia universale o di speculazioni rispetto all'avvenire dell'Europa e della civiltà umana, tutto intento a guardarla nel popolo al quale egli apparteneva, e che era per l'appunto uno di quelli colpiti dalla legge fatale, invecchiato e morto con la decadenza e morte dell'impero romano.

Se il popolo italiano era invecchiato e morto da un millennio e mezzo, in qual modo si spiega la sua storia posteriore, la storia di questo morto-vivo? Con l'invasione germanica (rispondeva il Montefredini), e con l'infusione che per effetto di esse ricevette di sangue giovane. Ma quella infusione non fu sufficiente, e (sventura e obbrobrio maggiore) trovò resistenza e ribellione in coloro che ne venivano beneficati, i quali non si chiamarono contenti (gli stolti!), se non quando ebbero scacciato via a tutto potere l'elemento nuovo e vivificatore. Donde un dissidio, che divide la storia, il carattere, la letteratura italiana: viltà delle moltitudini, eroismo di pochi individui; vasto pantano rotto in qualche tratto dalle

onde gagliarde di un fiume; cimitero, percorso qua e là da guizzi di vita. « Chi ha cercato (scrive il Montefredini) tutto quel mare oscuro e nefando della decadenza dell'impero, troverà giusto che i longobardi, volendo significar ciò che v'ha di più abietto in un uomo, gli dessero del romano ».

romani da una parte, goti e longobardi dall'altra, sopravvissero e riapparvero nei secoli seguenti. « Io veggo il romano astuto e vile dell'ultima decadenza dell'impero, e d'altra parte il rampollo delle serie e schiette e vigorose razze germaniche, accasate fra noi dopo lo sfasciamento dell'impero. Quindi il mistero e la contradizione della vita italiana... Quindi lo scarso nuovo e il predominante vecchio elemento, rimasti sullo stesso suolo in presenza l'un dell'altro e in guerra. Cieco chi non vede nè sente questa guerra ».

Da quell'idea, da questa premessa di fatto discende il racconto e il giudizio che il Montefredini offre di tutta la storia italiana: racconto e giudizio ai quali non si può dire che faccia difetto la consequenzialità. Il Montefredini svaluta i comuni, la rinascenza, l'umanesimo, il papato, la letteratura realistica, sensuale e comica: sopravaluta il feudalesimo, il medioevo, la riforma, la letteratura cristiana e ascetica; esalta Federico Barbarossa, Pier da Morrone, Dante e Passavanti: deprime Gregorio VII, Bonifacio VIII, Petrarca, Boccaccio, Ariosto. « I comuni nacquero di furto, inconsapevolmente, in quegli orrori delle guerre della chiesa con l'impero, nella dissoluzione di ogni ordine sociale »; nacquero « come le male erbe nei campi inculti ». Gli uomini, che li costituirono, erano « sempre l'antico popolo romano della decadenza imperiale ». Il trionfo dei « pazzi comuni », delle « plebi comunali », apportò seco « la distruzione dell'aristocrazia, ultimo avanzo delle razze tedesche conquistatrici; e con la sparizione di questo elemento, l'unico giovane e bellicoso, l'Italia perdè per sempre l'uso dell'armi ». Perciò essa non ebbe lo « splendido medioevo ». « Noi partecipammo poco all'età

dei sogni e delle imprese giovanili. Noi vi apportammo l'utile delle industrie e dei commerci, la potenza formidabile ed oscura della chiesa che spuntò nel dissolvimento dell'impero romano, gl'infermi comuni, tutto fuor che la bellezza, la gioventù, la poesia della vita. Se qualche nostro eroe brillò nelle crociate, e' veniva da razze settentrionali, da' normanni. Noi ricademmo nella nostra vecchiezza, dopo che le violenti scosse delle irruzioni barbariche ci avevano ridesti. Noi ritornammo quali eravamo nella decadenza dell'impero, grammatici, medici, retori, artisti, naviganti, massai, preti senza fede, romani insomma, e non cavalieri, baroni, trovatori, giovani sognatori, rilucenti d'armi, avidi di bellezza e di gloria, prodighi del sangue e degli averi ».

I comuni vissero poco e di orribile vita; ma la vile romanità si raccolse, come in un enorme velenoso bubbone, nel papato. « Il paganesimo a Roma, suo antico centro, si è filtrato nelle viscere della chiesa, ha fatto un'orrenda mistura di sacro e profano col nome di papato. Se non si fosse rianimata all'ombra vivace del cristianesimo, la decadenza pagana non rifioriva fra noi. Ecco il perchè di tanti papi umanisti ». E ai papi umanisti, agli umanisti miscredenti e stipendiati dai papi, egli contrappone la pallida e bionda figura germanica di Amleto, l'uomo delle giovani razze settentrionali, « bello e nobilmente infermo: quanto diverso e superiore al corrotto e dotto italiano della rinascenza! ».

Il papato e l'umanesimo, in atto di belve ingorde, aspettavano a Roma la nuova e spensierata Italia del risorgimento. Il Montefredini scorgeva il pericolo della traslazione della capitale da Firenze a Roma; e ammoniva, o piuttosto, a senso suo, profetava:

A Roma l'Italia tornerà a bamboleggiare, come una vecchierella sdentata, come fece precisamente a' tempi della Rinascenza, quando non era pur qui accentrata, e quando spagnuoli, francesi, svizzeri, turchi, la pelavano da non lasciarle capelli in capo.

Così quel tanto di nuovo che l'Italia, dio sa come!, accattava dagli altri popoli freschi e vigorosi, a Roma si perderà. In tutta la nostra storia Roma ha sempre impedito la ricostituzione di questo paese. Roma ha un potere arcano immenso. Col suo passato e col suo papa domina ancora le genti, le razze più lontane. Immaginate se saprà assoggettarsi e trangugiare i tenerelli Italiani! E quando saranno romanizzati, cosa diverranno? Un nulla. L'arcano immenso potere di questa città è nelle menti altrui, non vero e reale. In sè stessa questa città non ha nulla, non ha che un passato chiuso per sempre e un'istituzione ch'è impostura, il papato. Il papato non è scienza, non morale, non religione. Eppure perchè risiede in Roma, domina ancora le genti. Il cristianesimo cade a brani sotto i colpi della critica storica. Il papato gli sopravviverà. Le religioni muoiono l'una dopo l'altra. Il male è eterno sulla terra. Il papato, essendo il male, la condanna del dritto, della scienza, della famiglia, durerà eterno quanto il male. Il mistero si è che il capo del male debba risiedere in Roma. Il papato e il passato intimamente congiunti, ecco l'orribil vita di Roma, ecco come nascono a un tratto e dallo stesso tronco il Sillabo ed i Catoni, gli Scevola, i Neroni, gli Spartachi [1].

Il Montefredini fremeva di sdegno contro coloro che si lusingavano di creare una terza Roma; e con un piglio frequente in lui, e col quale si distaccava e contrapponeva a tutti gli italiani come non italiano (forse, essendo nato in terra di Puglia, poteva darsi a credere che nelle sue vene scorresse un po' di buon sangue normanno!), li apostrofava col «voi» o col «loro». «I signori italiani dicono che, col tempo, loro ringiovaniranno Roma. Loro! Ma se più o meno siete tinti della stessa pece! Roma, questa immensa sepoltura, così com'è, è un osso duro, e 'a più alto leon trasse li velli'».

(1) Allude allo *Spartaco* del Giovagnoli, al *Nerone* del Cossa, e ad altrettali prodotti della letteratura di quei giorni.

Il terzo grande odio sempre presente del Montefredini, oltre gli italiani romani e il papato, era la Francia; la quale, a dir vero, più avventurata dell'Italia, non eliminò ma assorbì l'elemento germanico, i Franchi, onde costituì uno Stato ed ebbe una storia scintillante di trionfi militari e politici. L'ebbe, ma non l'ha e non può averla più, grazie alla «gloriosa Rivoluzione». Contro la Rivoluzione giacobina e semisocialistica il Montefredini scrisse un grosso volume, espilando le opere del Taine e di altri, per ergere un monumento di pietà alle vittime regali e d'infamia ai manigoldi della rivoluzione, che avevano dato compimento all'opera di distruzione iniziata con la strage di San Bartolomeo. «Gli elementi gallo-latini, che si ammassavano nelle basse classi, cominciarono fin dall'agosto 1572 a vedovar la Francia del più nobile sangue franco, gavazzando nella carneficina dei protestanti... La rivoluzione fu... l'ultimo sterminio di ciò che v'era rimasto degli elementi franchi, il trionfo assoluto del popolo gallo-latino, e con ciò la decadenza intellettuale, morale, politica della Francia, soggetta in mezzo secolo a tre interventi stranieri in Parigi».

Dal mondo italiano o neolatino egli si volgeva con melanconico sospiro al mondo germanico: «Con quanto desiderio da questa morta gora guardo al nord, ove si agita tanto progresso, tanta forza di pensiero e di opere! Tutta la società, uomini e donne, ivi cammina di gran lena. Ivi ufficio della donna non è di fare amorazzi e simili a lei figliuoli. Senza spogliarsi della propria gentilezza, la donna partecipa al movimento intellettuale e talora scende nobilmente nell'arena politica. Non già la nostra politica tortuosa, le nostre associazioni tutte personali, ma i problemi più ardui della società attuale. — Come abbonda altrove la vita!....». Con sospiro, perchè che cos'altro gli restava da fare che sospirare di malinconia? Tutt'al più, poteva augurare all'Italia una bella morte; come fece nel libro che scrisse intorno al

Leopardi, a quel poeta che egli aveva caro perchè aveva intonato a sè stesso e alla patria il funereo canto. « Così (dice a proposito del *Canto del pastore errante*) questa povera patria ancora manda le voci più solenni, ancora accoglie lo spirito universale, come al tempo, per sempre trascorso, che reggeva i destini del mondo. Così chiude degnamente con queste poesie la sua lunga e memorabile vita. Così potessi vederla chiudere del pari la sua storia, nella sfera un tempo a lei tutta propria dell'azione, in un gran campo di battaglia, con l'armi in pugno, come già visse, prima di scendere interamente nell'oscurità dei popoli secondarî ».

Un'altra conclusione egli aveva accennato di voler trarre, nella prefazione ai suoi *Studî critici*, in cui, dopo avere enunciato la « legge fatale », e riconosciuto che l'Italia era nel periodo della vecchiaia, anzi della decrepitezza, e che non poteva ormai sperare ringiovanimento mercè fusione con razze nuove: « non resta (scriveva) che l'unica via di rigenerazione mediante lo studio, con la scienza ». Ma è una fede che egli stesso non possedeva, che non trova eco in nessuna sua pagina, e che si direbbe messa lì, nella prefazione, per ragioni di convenienza pratica: tanto che, subito dopo, la contradice, soggiungendo: « La gran difficoltà a nel posseder la forza necessaria per eseguire un sì alto proposito ». Posta la sua « legge fatale », non gli era dato sperare in questa forza, la cui esistenza avrebbe annullato la legge stessa: all'Italia egli non poteva, dunque, dire altro se non leopardianamente: « T'acqueta omai. Dispera l'ultima volta! ».

Una scienza e una storia che menano a questo fine, che si concludono con un vano sospiro, che a un uomo o a un popolo non sanno consigliare se non la disperazione, non sono nè scienza nè storia. E al Montefredini, in realtà, faceva completamente difetto il senso scientifico. Come si formulava precisamente la « legge fatale » da lui asserita, e

quali le prove di fatto e d'idea in appoggio di essa? Egli non sospettava nemmeno che qui ci fosse un lavoro da compiere, dal quale la supposta legge poteva uscire distrutta o tanto modificata da non esser più quella. Come si documentava la romanità decadente dei comuni lombardi o la germanicità dell'aristocrazia francese caduta nelle guerre di religioni del Cinquecento e nella grande rivoluzione? E che cosa volevano dire per l'appunto «romanità» e «germanicità?». Il Montefredini concepiva la cosa semplicisticamente e tirava innanzi. Scolaro, come abbiamo detto, del De Sanctis e difensore delle dottrine desanctisiane, dichiarò poi che il De Sanctis era un fantastico e che l'opera di lui rappresentava la «gioventù della critica», la bella gioventù che non torna, e doveva cedere il campo alla virilità, alla «critica storica», inaugurata in Italia da esso Montefredini, e con la quale intendeva nè più nè meno che la sua bizzarra fatalistico-pessimistica dottrina delle razze. Ma nel Montefredini si vede un esempio assai istruttivo di quel che accade negli scolari, che ripetono spesso con grande precisione le idee del maestro, e sembra che le abbiano perfettamente intese, e a un tratto si scopre che non ne hanno capito nulla. Solamente per tal modo si spiega come il desanctisiano ardente, l'acerbo critico del Fornari, qualche anno dopo considerasse l'arte non creazione, ma «imitazione», e imitazione «diminutrice della realtà»; confondesse l'invenzione con la fantasia e negasse perciò fantasia al Boccaccio e all'Ariosto; confondesse l'uomo con l'artista e negasse sincerità all'amore del Petrarca per Laura; sostenesse la libertà dell'arte, che si estende al «bello» e al «brutto», ma non volesse ammettere come poetici i caratteri brutti non forniti di energia nel delitto. Sarebbe stato vano tentare la disputa con lui, specialmente da parte di un italiano (di un «voi» e di un «loro»!); il Montefredini aveva incrollabile persuasione della verità delle sue sentenze, misurava con sguardo di disprezzo il popolo che

lo circondava, si sentiva solo e in alto, solo col suo dolore e col suo sarcasmo.

Disposizione non scientifica, ma poetica; e l'ingegno del Montefredini aveva del poetico. La sua prosa dai brevi periodi, spesso robusta e incisiva, nonostante qualche improprietà e le frequenti ripetizioni, s'innalza sovente allo stile e all'arte, e diventa ora lirica ora satira ora epopea. Ecco Benedetto di Norcia, nello squallore dei secoli succeduti alla fine della potenza romana; e accanto a lui il profilo del servo romano e del signore germanico sui campi d'Italia:

Nel secolo VI Benedetto di Norcia errava di terra in terra, affaticato da un grande affanno. Era l'età de' magnifici sogni, de' grandi amori, amor della guerra, della beltà, amor del cielo, della tristezza, della meditazione. E poi disparvero quei grandi affetti!

Benedetto, venendo da Roma a Napoli, entrò in una pianura deserta dove il suo piè ad ogni passo inciampava in memorande ruine. Di quanti popoli, di quanta potenza quelle rovine erano state sede un giorno! Quante volte egli dovette inchinarsi a interrogarle, e non rispondeva che il gemito del vento che passava. L'istessa voce funebre lo aveva colpito, quando errava tra' deserti di Roma. Tutto gli parlava della morte e del nulla.

Raramente fra quella desolazione di campi e di monumenti abbattuti si vedeva affannare qualche schiavo sparuto, con la catena al collo, bagnar di sudore e di pianto la terra non sua, e spesso gettar lo sguardo furtivo alla ròcca che là dal balzo lo minaccia. Da quella ròcca dove suona un'ignota favella, il Signore, il Forte nell'armi, bello di gioventù, esaltato da canti di guerra, scende a quando a quando come folgore sul sottoposto gregge umano, stampando per tutto orme di sangue. E Benedetto sentiva oscurarsi l'anima, e il bisogno di dolorare sulla miseria delle sorti umane...

Ed ecco il luogo dove alfine trova posa, la badia che egli fa sorgere al cenno del suo volere:

Dalla parte degli Appennini rimpetto a Gaeta un monte sterminato estolle il capo fra le nubi. Nessuno, io credo, ha ancor guadagnato la vetta di quel gigante di natura, il quale si rende formidabile pure a riguardarlo di lontano. È tutto sasso ferrigno, col capo bendato d'ignei vapori, i quali spesso infuriando tempestano di fulmini le nude spalle del gran solitario, immobile fra tanta guerra e come assorto in un gran pensiero, forse il pensiero dei secoli ch'egli ha visto ad uno ad uno sfilare e perdersi nella notte dell'eternità.

Da' fianchi di questo gigante si svelle quasi a forza, quasi sdegnoso di esser soggetto, un altro monte minore al primo, ma eminente fra gli Appennini che lo circondano. Questo è Montecasino, tutto irto di grige torri, immense moli di macigno che spuntano in quel regno titanico come ne' nostri campi spuntan tra l'erbe i fiori. Molte di quelle moli spesso precipitano con fracasso di tuono, e schiacciando greggi case alberi, vanno a morir nel piano. Fra tante rovine ammassate dagli uomini e dalla natura si chiuse san Benedetto.

La badia, benchè vasta come un borgo, s'asside tremando nel capo del formidabil monte, il quale spesso ribollendo di fuoco nelle sue viscere, se l'ha scossa e dispersa a guisa di piuma...

Immagini possenti della natura e della storia, che il Montefredini ritrae con vigore. Odia Gregorio VII, ma lo descrive come un cantore epico descrive l'avversario della sua gente, con misto di odio e di ammirazione:

Avea passato tutta l'aspra sua vita ruminando come calcare le fronti de' re. Alle sue ambiziose brame davano vigore i suoi severi costumi. Da giovane s'era chiuso nella badia di Cluny, dove l'austera solitudine del chiostro, le terribili immagini della poesia ebraica che egli mormorava a tutte l'ore, esaltarono vie più l'anima sua naturalmente formidabile. Aveva lasciato il mondo per il chiostro, e nel chiostro, povere anime erranti! lo assaliva il superbo sogno di dominar il mondo.

A ciò gli abbisognava una milizia severissima e pronta a tutto, spogliata d'ogni altro interesse ed affetto umano. Quindi

il celibato, quindi lo sdegno degli ecclesiastici che si vedevano svelti dalla famiglia, le congiure, i tumulti, le violenze contro quel violento, l'abbandono dei suoi più cari amici, l'esser deposto dal concilio di Worms, tutti i dolori, tutte le sventure percossero, senza punto scrollarlo, il monaco Satanasso.

Di fronte a questo papa grande e aborrito, un altro papa grande e amato, che fu forse della «semenza santa» dei longobardi, il papa-eroe, Giulio II:

Giulio non fu mai prete, non conobbe i vizî, non l'ipocrisia, non il materialismo. Nel corpo esausto trionfava l'indomita sua anima vaga di pericoli e di gloria bellicosa. Non so come la storia italiana possa offrirci, benchè tanto raramente, di cosiffatti leoni. Prese il nome di Giulio, sentendosi portato alla conquista come l'antico Cesare. Si sa che quando Michelangelo voleva mettergli in mano un vangelo nella statua a Bologna: «Che libro!», egli rispose, «io non seppi mai di lettere, dammi una spada». In queste parole è tutto il suo carattere. Bisognava vederlo con quel suo corpo affranto scorrere a cavallo per le schiere in campi orridi di neve. Lottò a corpo a corpo col re di Francia Luigi XII, non da prete, non con le scomuniche spuntate, non mettendosi sotto le ali d'un protettore come Gregorio VII, ma da uomo, da soldato, opponendo la forza alla forza e trionfando con l'animo eccelso. Nel suo grido di guerra: «Fuori i barbari!» si sentiva veramente come un'eco della pristina fierezza latina. Fu il solo, e però da esser sempre benedetto, papa soldato ed eroe.

Chi avesse detto al Montefredini che egli disconosceva l'opera di civiltà di Gregorio VII, idealizzava papa Della Rovere, moralizzava Luigi XVI e Maria Antonietta, se lo sarebbe visto volgere contro indignato, schizzante fuoco: come una volta accadde a me, il quale, giovinetto, discorrendo con lui, pronunziai non so quale parola ammirativa pel Manzoni, e il Montefredini entrò in uno scotimento di furore, puntò la mano tremante, proruppe, innanzi a me

smarrito, nelle più atroci contumelie contro il cattolico lombardo; e tutto ciò (come alla perfine mi fu dato intendere) perchè colui aveva ingiuriato e calunniato i prediletti suoi longobardi, chiamandoli « rea progenie », cui fu « prodezza il numero »: « rea progenie » i redentori, « numero prepotente » quel pugno di eroi che aveva domato le immense torme italiche! — Con lo storico si ragiona: col poeta che foggia idoli dell'amore e dell'odio, no. E molto meno col poeta che prende sul serio quegli idoli, e regola secondo essi la propria vita scientifica e pratica: col poeta, che trapassa nel maniaco.

1911.

LX

PIETRO SBARBARO.

Altra natura ebbe la « manìa » di Pietro Sbarbaro. Egli (dice un suo encomiatore) « dedicò l'intera vita al triplice programma della rinnovazione religiosa e morale d'Italia, dell'educazione politica delle classi operaie e della pace tra le nazioni ». « Massimo suo delitto (dice un epigrafista) fu esigere nella vita degli uomini pubblici privata moralità; biasimevole audacia in tristi tempi distinguere le Messaline dagli angeli della famiglia ». Nella vastità di quel triplice programma, nel rigidismo di questa esigenza, si riconosce subito l'ideologo moralista: personaggio che suole andare incontro a molteplici e frequenti disavventure (« sei processi e undici sentenze di condanna » caddero sulle spalle dello Sbarbaro, come memora il ricordato epigrafista), ma al quale d'altro canto non mancano mai ammiratori ed entusiasti, come infatti non mancarono allo Sbarbaro, che lasciò eredità di affetti e serba ancora spiriti devoti tra uomini tutt'altro che volgari. Ma, per grande che sia il rispetto che si deve a codesti valentuomini, conviene tuttavia ripetere che il mestiere dell'ideologo moralista è mestiere sbagliato.

E senza fermarci a mostrare la fragilità dell'ideologia e dei vasti programmi affrontati con armi di parole, e parlando invece del moralismo che si fa accusatore e correttore di

costumi, esso urta nell'inconveniente di non poter attuare quella purificazione morale che vagheggia, perchè con le sue accuse pecca sovente contro la giustizia, e sempre contro la cristiana carità e la delicatezza e la generosità; suscita la gioia dei maligni e il finto scandalo degli ipocriti: non toglie il male, ma, tutt'al più, sgombra il posto di qualche peccatore, lasciandolo libero a qualche altro non meno peccatore ma più furbo, che l'occupa; e quando anche raggiunge un po' di bene, lo paga a prezzo troppo alto con l'immergere la società per un tempo più o meno lungo nella maldicenza e nel pettegolezzo. È un mestiere, dunque, che si confà piuttosto l frenetico che all'uomo sano; il quale sa cedere, sa essere indulgente e tollerante, sa aspettare, per ritrovare in sè, nei rari casi in cui è possibile, benefico e necessario, la forza di non cedere, di metter da canto l'indulgenza e la tolleranza, d'irrigidirsi e di ostinarsi; e sa, soprattutto, che l'azione socialmente utile è quella che lavora lentamente e pazientemente a togliere le cause e le occasioni dei mali, mutando le situazioni di fatto e formando un ambiente più elevato, perchè, quanto alla moralità, essa è cosa troppo sottile e complicata, e troppo intima, da potersi promuovere con furia di parole e con processi improvvisati innanzi alle turbe cupide di spettacoli malsani.

Al moralista frenetico accade di solito anche di peggio, perchè, come frenetico, è ingenuo e credulo, e non solo scambia i fuscelli per travi, ma si fa involontariamente calunniatore o strumento di calunniatori. E talvolta, nella lotta che ha impegnato della purità contro l'impurità, applicando a suo favore la giustizia che rivendica per altri, confonde le proprie passioni e i proprî interessi con la causa della giustizia, e da moralista si fa immorale: con che, la dialettica degenerazione del moralismo perviene al suo estremo.

Tutto ciò intervenne a Pietro Sbarbaro, del quale molti ricorderanno le *Forche caudine*, che negli anni '84 e '85 erano

aspettate e divorate avidamente, ogni settimana, dagli italiani, e si diceva che fossero una reazione alla corruttela dilagante sotto il Depretis, ma erano, se mai, piuttosto sintomo della corruttela esistente nelle moltitudini dei loro lettori. Quel giornale moralizzatore faceva parte degli affari editoriali del Sommaruga, che non ha lasciato fama di moralista scrupoloso. E molti anche ricorderanno il processo dello Sbarbaro, nel quale vennero fuori le lettere che egli dirigeva a ministri e ad altri uomini politici, e alle mogli di tutti essi, riboccanti d'ingiurie e di accuse così orrende da dimostrarsi subito assurde, e girate in modo da somigliare perfettamente a lettere di ricatto. Pure Silvio Spaventa, chiamato come testimone nel processo e richiesto del suo giudizio sullo Sbarbaro, ebbe a dire molto saviamente: « non potersi negare che lo Sbarbaro, in mezzo a molte strane cose, non abbia manifestato un grande amore per la giustizia. Ma per le qualità della sua mente e del suo carattere, e per le sue dottrine, egli concepisce la giustizia in modo affatto individuale. E siccome egli sente molto di sè, così per ogni creduta ingiustizia fatta contro di lui, trova nelle minacce e nelle ingiurie una pena. Le minacce e le ingiurie sono il suo codice, le sanzioni che egli commina ai suoi offensori. Non credo però che egli pensasse mai a rendersi esecutore del suo codice ». E uomini insospettabili, che con lo Sbarbaro ebbero lunga e stretta consuetudine, hanno lodato, pur di recente, la sua naturale bontà. « Aveva nella vita domestica (scrive uno di costoro) l'ingenuità del fanciullo, scatti talora di sdegno irrefrenabile per qualunque cosa che fosse o che a lui potesse apparire sopruso, soperchieria, infingimento o ingiustizia. Allora fustigava a sangue, colla parola e cogli scritti, e grandi e piccoli, senza riguardo: e se non sempre colpì giusto, fu per errore di mente, non certo per perversità di cuore: se talvolta trascese nella misura, lo si dovette alla sua foga e all'alto concetto che aveva della vita e del dovere ».

Se l'uomo parve ora peggiore ora assai più grande di quel che realmente fosse, lo Sbarbaro scrittore fu senza dubbio lodato oltre il merito. Arricchito da moltissime letture e fornito di memoria quasi portentosa, sembrava un gran dotto ai buoni borghesi che leggevano il suo giornale; tanto più che si sapeva che il violento giornalista era un professore e uno scienziato, e aveva pubblicato parecchi grossi volumi di economia, di diritto e di scienza politica, noti soltanto perchè molto grossi. Ma chi ora prenda tra mano qualcuno di quei volumi, per esempio la *Filosofia della ricchezza*, trova bensì il propagandista della libertà economica e dei vantaggi dell'associazione, ma non punto lo scienziato. Bel titolo, la « Filosofia della ricchezza »! Ma lo Sbarbaro, volendo giustificare la scienza da lui ideata, cade in puerilità. « Ha la Religione, ha il Diritto, ha la Morale, ha la Politica la sua filosofia: o perchè non può averla la Ricchezza? E se concedete alla Ricchezza questo privilegio, la sua Filosofia non potrà essere altro che l' Economia politica ». Ancora: « Ma il fatto della ricchezza può egli somministrare materia degna di uno studio scientifico o di una filosofica indagazione? — E perchè no? Se la *miseria* ha dato al Proudhon il soggetto di una *Filosofia*, ... o perchè non potremo ragionare sulla *Filosofia della ricchezza*? ». E sempre con la stessa forma di ragionamento: « Si può dubitare col Coquelin e col Ferrara se esista, se sia fattibile una scienza della ricchezza. Ma come dubitare della possibilità e della realtà di una morale della ricchezza e, a più buon titolo, della filosofia della ricchezza? ». Si vede da queste citazioni l'uomo che ha letto molti libri, ma si scorge insieme un ingegno incapace di dominare e di approfondire un problema e, soprattutto, di concepirlo in forma scientifica. Naturalmente, la sua *Filosofia della ricchezza* avrebbe dovuto, nè più nè meno, risolvere la « questione sociale ».

Il suo scrivere manca di unità e di nesso: divaga, perde il filo del discorso, si ripete. Aveva, senza dubbio, facondia,

ma quella facondia «banale», che s'incontra presso gli oratori da comizî e da congressi. Come esempio, si legga qualche pagina della *Filosofia della ricchezza*:

E tu, o Speranza, virtù cardinale del Progresso, tu non sei la meretrice della vita, come un grande ma scettico ingegno ti gridava: tu sei l'Angelo precursore della civiltà e della Società Umana nella via del Bene. Dove i tuoi celesti e pietosi conforti non ci reggessero nell'arduo cimento della vita, su per l'affannoso scalèo della perfettibilità indefinita, che cosa, quale altro partito ci rimarrebbe, che darci in braccio all'onnipotenza governativa, piegare il capo al Destino, che si aggrava con mano di ferro su tanti milioni di esseri umani?

Ma noi speriamo e confidiamo ne' prodigi della Civiltà, nei miracoli del Progresso: appunto perchè nel cuore umano, da cui procedono, crediamo e speriamo.

Due grandi e spaventosi problemi sono oggi proposti alla Filosofia della Ricchezza: il Problema Sociale, e il Problema della Armonia fra il Benessere e la Morale. Ed io, con tutto l'impeto di una indomabile convinzione, vi dirò, che la soluzione pratica di questi due problemi, intorno a cui si volge e si affatica l'intelligenza del mondo civile, non può sorgere che dal Cuore.

L'evoluzione istorica dell'Umanità propose i due problemi: la Scienza li medita e li discute: e l'ultima parola di questa meditazione e discussione vi dice, che solo la Coscienza, solo il Cuore dell'Umanità può trovare ad essi condegna risposta.

Nè più felice riuscì nelle fantasie satiriche, e il suo romanzo *Regina o repubblica?* potè suscitare interesse per le punzecchiature, che vi si leggevano in ogni pagina, contro personaggi allora assai noti; ma ora è affatto dimenticato. Quel romanzo è una favola senza capo nè coda, in cui si finge una rivoluzione repubblicana in Italia, che termina nella restaurazione monarchica e nella apoteosi della regina Margherita. Ma lo Sbarbaro non sa svolgere la favola, non sa sviscerare le situazioni drammatiche che immagina, e sta pago nel beffeggiare i suoi nemici. Ecco anche di codesto

libro un saggio, tolto dalla scena del processo e della condanna a morte della regina:

Si alza Falleroni [1]. Con istupore universale domanda la clemenza. Poche ma sublimi parole. Sotto il Principato fu l'unico repubblicano, che a viso aperto osò negare il giuramento di fedeltà al Re; ma oggi proclama l'impotenza del delitto a fondare il regno della giustizia democratica. Venti oratori si slanciano alla tribuna per confutare l'insana bestemmia. Parla Orazio Pennesi [2] senza un'idea; parla Filandro Colacito [3] con un pensiero; parla il rappresentante Mancini [4] e fa un lungo ragionamento, in cui «posa» la propria candidatura, glorificando la memoria di Cesare Beccaria, ma concludendo che la necessità dolorosa di allontanare le cause prossime e remote della guerra civile esige la testa della Regina. Pierantoni [5] propone che si rifaccia il processo. Gli risponde il cittadino Pietro Nocito [6] con venti ragionamenti di procedura penale e quarantaquattro spropositi di sintassi.

In verità, io avrei potuto far di meno di trattare dello Sbarbaro, se trent'anni or sono egli non avesse rappresentato una gran parte nella vita italiana e se non si fosse allora formata l'opinione (che permane ancora in alcuni) che egli, nonostante i difetti del suo temperamento, fosse uomo di grande ingegno e forte scrittore.

1911.

---

(1) Giovanni Falleroni repubblicano, che, eletto deputato nel 1882 e invitato al giuramento, rispose in piena Camera: «Non giuro», e fu dichiarato decaduto dal mandato.

(2) Repubblicano e scrittore di versi.

(3) Giornalista repubblicano e scrittore di romanzi e novelle.

(4) Il giurista e più volte ministro Pasquale Stanislao Mancini.

(5) Augusto Pierantoni, genero del Mancini e professore nella università di Roma. Fu tra i più vessati dallo Sbarbaro.

(6) Allora, professore di diritto penale nella università di Roma e deputato al parlamento.

LXI

LA CRITICA ERUDITA DELLA LETTERATURA E I SUOI AVVERSARII.

Il programma che la nuova generazione avrebbe dovuto prefiggersi nella critica e storia letteraria, con ispeciale riferimento alla storia della letteratura nazionale, era stato tracciato nel 1869 dal De Sanctis, quando annunciava che Tiraboschi, Andrés e Ginguené erano « sintesi del passato », e che doveva ricominciare « il lavoro paziente dell'analisi », essendo state rinnovate filosofia, critica, arte, storia e filologia, e non potendo più alcuna pagina di quelle vecchie sintesi rimanere intatta innanzi al penetrare dovunque dello storico e del filologo con le loro ricerche, e del filosofo e critico con le loro speculazioni. Egli lamentava la presente povertà. « Una storia della letteratura presuppone una filosofia dell'arte generalmente ammessa; una storia esatta della vita nazionale, pensieri, opinioni, passioni, costumi, caratteri, tendenze; una storia della lingua e delle forme; una storia della critica, e lavori parziali sulle diverse epoche e sui diversi scrittori ». E di tutto ciò non si possedeva nulla, o, se qualcosa d'importante pur si possedeva, era lavoro straniero. Mancavano soprattutto le « monografie »: « i nostri concetti (egli diceva) sono vasti, inadeguati alle nostre forze, e più volentieri mettiamo mano a lavori di gran mole, da cui non possiamo uscir

con onore, che a lavori ben circoscritti e ben proporzionati ai nostri studî ». Che cosa si era scritto di serio sul Machiavelli o sul Guicciardini o sul Sarpi o sull'Ariosto o sul Folengo o sul Tasso? che cosa sullo stesso Dante, che potesse dirsi conforme al progresso della scienza? Quali giudizî esatti si possedevano sui moderni, sul Foscolo o sul Giusti o sul Berchet, e perfino sui grandissimi, Manzoni e Leopardi? « Quanta e quale materia per la nuova generazione! ».

Ma l'indirizzo che si andava già delineando negli studî letterarî, e che dopo il 1870 si fece sempre più forte e tenne il dominio per circa un trentennio, riuscì invece del tutto diverso, o solo estrinsecamente somigliante a quello vagheggiato dal De Sanctis. E per intendere a pieno l'indole e la genesi dell'indirizzo che prevalse, conviene anzitutto riconoscere quel tanto di bisogno reale e fisiologico, al quale esso procurò di dare soddisfacimento. Si diceva che si era ormai sazî d'idee, e digiuni e affamati di fatti: formola fallace, senza dubbio, e rispondente alla moda generale del tempo, ma che pur conteneva un motivo di vero, in ciò che in Italia, per quel che si atteneva alle lettere, erano state assai trascurate le indagini documentarie, l'esplorazione degli archivî e delle biblioteche. I grandi eruditi della prima metà del Settecento, del periodo muratoriano, non avevano trovato successori, o rari e deboli (se si eccettui il Tiraboschi), nella seconda metà di quel secolo e nella prima del seguente. Dapprima il filosofismo, che inchinava le menti alle astrattezze e le rendeva incuriose degli svolgimenti storici, e poi il romanticismo e il moto politico-nazionale, che veramente avevano reagito contro le astrattezze ma tolto l'agio di attendere a lunghe e pazienti ricerche, erano stati cagione che gli studî di storia letteraria si fondassero ancora quasi esclusivamente sul materiale radunato nel periodo muratoriano e procedessero in modo compilatorio. Ma oramai lacune e oscurità si

avvertivano in ogni parte di quella storia, e si sentiva che le tabelle di valori dovevano essere rifatte secondo migliori e più moderni criterî. Nè meno deficiente era l'abito critico nell'accertamento dei fatti e nelle edizioni dei testi. Senza parlare delle passioni nazionali e regionali e politiche che turbavano perfino l'onestà della vita scientifica, e spinsero a vere e proprie falsificazioni, mancava di solito un esatto discernimento tra fonti primarie e fonti derivate, tra testimonianza e testimonianza, tra documento e congettura: non si osservavano con troppo scrupolo i doveri dell'editore; si trascurava la conoscenza della letteratura di ciascun argomento, specie se scritta in lingue straniere. Naturalmente, alcuni individui, e anche qualche gruppo d'individui (per esempio, quello che si strinse in Firenze intorno al Vieusseux e diè fuori l'*Archivio storico italiano*), formavano eccezione: ma, in genere, l'erudizione italiana era inferiore a quella di altri paesi, e specialmente della Germania. Si ripensi, per non dir altro, alle polemiche che appassionarono circa il 1870 gli eruditi italiani, come quelle sull'autenticità dei *Diurnali* di Matteo Spinelli e della *Cronaca* del Compagni, sull'autore del contrasto detto di Ciullo d'Alcamo o sulle carte d'Arborea; e ai sentimenti che vi si fecero vivi, e che non senza fatica furono vinti da uomini di scienza.

E chi conosca e ricordi queste condizioni degli studî letterarî italiani subito dopo la formazione dell'unità, l'erudizione di seconda mano, la critica senza metodo, la filologia antiquata, l'etimologizzare a orecchio, la poca pratica delle lingue straniere moderne, la pigrizia che non vergognava di ripetere all'infinito frasi logore e vecchi spropositi, l'enfatica declamazione sostituita alla precisa esposizione dei fatti, l'impaccio che provavano anche persone d'alto valore nel mettersi a corrente dello stato degli studî e nel maneggiare gl'istrumenti della scienza; chi ricordi tutto ciò, è in grado di risentire la profonda gratitudine che si deve a uomini come

Alessandro d'Ancona e Adolfo Bartoli, Graziadio Ascoli e Domenico Comparetti, che con l'esempio e con l'insegnamento disciplinarono i giovani e crearono una nuova filologia italiana, da stare a petto di quella di qualsiasi altro popolo. E a essi si unirono, o dalle loro scuole uscirono, il Rajna, il Carducci, il Del Lungo, il D'Ovidio, il Monaci, lo Zumbini, il Torraca, il Renier, il Farinelli, il Novati, il De Lollis, il Rossi, il Crescini, il Cian, il Graf, il Flamini, il Pércopo, lo Zingarelli, e tanti e tanti altri, ai quali (e a ciascuno per la sua parte, grande o piccola) si deve se si è divulgata in Italia la conoscenza e l'uso dei metodi filologici nella trattazione della storia letteraria italiana; se l'ideale del lavoro di scuola non è più la composizione rettorica, ma la ricerca che conduca a risultati nuovi; se la letteratura latina del medioevo, e quelle provenzale e francese antica, e la spagnuola e portoghese, e le stesse letterature germaniche, non sono più terre ignote; e, insomma, se gli studî letterarî sono usciti dall'angusta cerchia grammaticale, linguaiola ed erudita paesana, nella quale erano ristretti, e si sono affiatati con gli studî europei. Ora che ritorna o, piuttosto, non si è ancora del tutto smesso il vezzo di parlare con irreverenza dell'erudizione di scuola, — di quella erudizione che ha il suo maggiore monumento nei sessanta e più volumi del *Giornale storico della letteratura italiana*, — chi come me ne ha censurati certi aspetti e notate certe deficienze (ed è condotto anche questa volta, dal suo assunto storico, a lumeggiare di bel nuovo tali deficienze), sente anzitutto il dovere di riconoscerne l'alto merito e di renderle omaggio.

> Un ribelle ti saluta
> combattuta,
> e a te, l i b e r o, s'inchina:

un ribelle, che è stato un tempo anch'egli tra i più modesti gregarî di quel movimento, e non si è tenuto immune da

parecchie esagerazioni di esso, quantunque in nessun istante di sua vita abbia perso la coscienza dei diritti di una critica superiore.

Perchè, l'utilità e la necessità di allargare, approfondire e disciplinare quelle parti della ricerca storica che si sogliono chiamare nei trattati metodologici l'euristica e la critica, ossia l'adunamento e lo sceveramento dei materiali, non bastano a spiegare che il nuovo indirizzo riuscisse diverso, e in alcune cose opposto e nemico all'indirizzo disegnato dal De Sanctis. È evidente che la filosofia dell'arte e la critica estetica non ripugnano all'erudizione, anzi la invocano: come la invocava il De Sanctis, il quale da sua parte cercò di dare rilievo a scrittori italiani non abbastanza pregiati (p. e., al Folengo e a Carlo Gozzi); lodò e tolse a oggetto di studio le opere inedite, allora pubblicate, del Guicciardini e augurò una nuova edizione della *Storia d'Italia* di questo, non purgata dalla censura medicea e non imbarbarita dal professor Rosini; e, annunziando il catalogo dei *Manoscritti palatini* del Palermo, scrisse: « Sono ricchezze che l'Italia ha obbligo di trar fuori dalle cave e mettere in circolazione ». e da quei manoscritti pubblicò pel primo un'inedita rappresentazione sacra. E non è meno evidente che la maggiore erudizione e la più esatta critica dei testi e dei documenti possono, anzi debbono congiungersi con quella « terza » parte del lavoro storico che i trattatisti chiamano l'interpetrazione o concezione, e che per questa terza parte (e forse già per le stesse due prime) è indispensabile quella filosofia dell'arte che il De Sanctis, tra le altre cose, richiedeva. Se dunque il movimento erudito fu, e si sentì, presso quasi tutti i suoi cultori, diverso e avverso al desanctisiano; se volle chiamarsi « storico », mettendo in opposizione tra loro la storia dell'arte e l'estetica, che pur costituiscono unità; se ebbe il torto di asserire contro le idee senza storia (che per altro erano, se mai, quelle del Mamiani e di altri filosofi-retori italiani, e non già quelle del

De Sanctis) una storia senza idee; la cagione non è da cercare nella erudizione o filologia, che non è contrasto ma compimento della filosofia, sibbene in un altro ordine di cause, estraneo alla filologia; e, poichè il fatto fu generale, in una causa generale. La quale consistette veramente nel disinteresse che si venne manifestando fuori d'Italia, e in Italia dopo la raggiunta unificazione politica, per gli alti problemi dello spirito, nel prevalere delle passioni piccole alle grandi, e nel divulgarsi di una filosofia adeguata a questo immeschinimento degli animi, che fu il positivismo. Per tenerci nel campo della storia letteraria italiana, giova osservare in alcuni degli uomini che rappresentarono il nuovo movimento questo disinteresse o cangiamento d'interessi. Il D'Ancona, per esempio, che aveva cominciato giovinetto con una monografia dalle larghe linee sulla vita e il pensiero del Campanella, abbandonò quel genere di lavori e, maturo di mente e di studî, si dedicò alla storia del teatro, della poesia popolare, delle leggende e di altrettali argomenti ristretti: lo Zumbini, che aveva discusso contro il Settembrini il concetto della storia sociale e letteraria d'Italia e contro il De Sanctis quello del principio dell'arte, si chiuse in séguito nell'indagine delle imitazioni letterarie dei poeti; l'Imbriani, che aveva ideato una storia della letteratura italiana nei suoi rapporti con le altre europee, organicamente esposta nei suoi varî periodi, e si era adoperato a costruire una dottrina estetica, si volse poi alla scepsi circa questo o quel particolare della biografia di Dante e all'aneddotica spicciola. Gli esempî si potrebbero moltiplicare, e proverebbero che il movimento era di quelli che trascinano gl'individui, e ai quali non è possibile contrastare se non quando hanno già speso gran parte delle loro forze ed esaurito il loro cómpito migliore. Nel suo vigoreggiare (che fu per molti rispetti un imperversare), coloro che con animo idealistico avevano raccomandato che si compiessero più intense e più larghe indagini di fatti,

rimasero, secondo i casi, smarriti o indispettiti. Mi rammento del vecchio filosofo herbartiano Ludovico Strümpell, professore a Lipsia, il quale, a un giovane italiano che si era recato a visitarlo, diceva sul proposito delle ricerche filologiche e psicologiche: — Ma noi, quando da giovani ci davamo a promuovere contro l'hegelismo codeste ricerche, ci mettevamo l'intenzione che dovessero porgerci aiuti a risolvere i problemi dello spirito; e non già esser fine a loro stesse o pretesti per deprimere gli studî filosofici! — Perciò accadde che un libro come la *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis, che tanti problemi risolveva e tanti altri proponeva o faceva sorgere, rimanesse in quel tempo, se non proprio negletto, del tutto inefficace, e (cosa notevole) non desse luogo nemmeno a una sola recensione critica. I problemi, che quel libro trattava, non suscitavano ormai alcun interesse; e la nuova filologia non si poneva ai loro servigi.

Questa, scompagnata dalla nuova filosofia, prese negli studî di storia letteraria molteplici forme, delle quali possiamo distinguere quattro più generali. Fu, nella sua prima o più bassa forma, aneddotica, e cioè raccolta di fatti esposti come fatterelli, senza nesso ideale che ne giustificasse la presentazione, sostituito l'interessamento ideale da quello frivolo della curiosità, del passatempo, della chiacchiera, della sottigliezza, del puntiglio e litigio erudito. Donde i motti satirici circa la «nota del bucato» di Dante e le «cambialette» di Giacomo Leopardi, trofei dei nuovi ricercatori, argomenti degni di poema e di storia pei nuovi critici-storici. Ma il male non stava nel pubblicare note di bucato e cambialette, nel ricercare l'anno preciso della nascita di Dante, la malattia del Tasso, i debiti del Foscolo e le ragazze recanatesi vagheggiate dal povero Leopardi: tutto può essere utile per la storia, purchè lo si sappia adoperare a fare intendere il carattere di un personaggio o il costume di un tempo; e qui l'adoperamento mancava. Nella sua seconda

forma, la nuova filologia elaborò serie di testi o di documenti, annotazioni, cataloghi, prospetti cronologici, e via dicendo; erudizione inanimata, ma utilissima e perciò rispettabile; forma di lavoro scientifico, laddove la prima era nuova forma di dilettantismo, un dilettantismo polveroso. In terzo luogo, s'innalzò a trattazione di problemi storici, e in ciò si fece veramente scienza; ma i problemi storici che prescelse ebbero quasi sempre secondaria importanza e (questo l'errore) furono considerati principali, impedendo la vista di quelli davvero principali. In quarto luogo, tentò d'innalzarsi altresì a compiuta storia letteraria, ma per deficienza o erroneità di criterî direttivi riuscì a una storia ibrida o falsa.

Dei semplici raccoglitori di aneddoti inconcludenti possiamo tacere i nomi, limitandoci ad osservare che di questo peccato si resero colpevoli, più o meno episodicamente, quasi tutti i nuovi eruditi, anche coloro che attesero a più ragguardevoli lavori. E, per diversa ragione, non staremo a passare in rassegna gli editori e illustratori di testi: professione anche questa che fu coltivata più o meno da quasi tutti gli eruditi del nuovo indirizzo, e nella quale alcuno raggiunse l'eccellenza, come il Rajna, cui si deve, tra l'altro, la ricostituzione del testo del *De vulgari eloquentia* dantesco. Ma, per esemplificare quello che abbiamo considerato come abbandono e sostituzione dei problemi principali coi problemi secondarî della storia letteraria, è bene ricordare alcune delle opere più insigni che il nuovo indirizzo produsse, come le *Origini del teatro italiano* del D'Ancona o le *Fonti del Furioso* del Rajna; accanto alle quali poche altre sarebbe lecito mentovare, avendo la nuova scuola preferito, a dir vero, i brevi contributi e le memorie accademiche, e gli articoli e le recensioni, alle opere di grande lena. Il paragone tra queste opere e la *Storia letteraria* o il *Saggio sul Petrarca* del De Sanctis sarebbe altamente istruttivo, perchè qui si vedrebbe come, mentre il De Sanctis si travagliava a ricostruire il

dramma della storia italiana o quello della psiche del Petrarca, nelle opere dei nuovi eruditi l'attenzione venisse trasferita a fatti secondarî, quali le istituzioni teatrali che si svolsero dalla liturgia, o le trasformazioni delle leggende epiche nel corso del medioevo fino alla forma che presero nell'Ariosto. Si vedrebbe altresì che, laddove nelle pagine del De Sanctis parla un filosofo, uno spirito artistico, un patriota, un educatore, un uomo completo insomma, nei libri dei nuovi eruditi parlano uomini non isforniti certamente di gusto e non volgari di animo, valentuomini e onestuomini, ma di pochi interessi e di sguardo ristretto.

La storia della sacra rappresentazione, considerata come genere teatrale, e della sua efficacia sugli inizî del dramma profano e del suo dissolvimento e delle sopravvivenze che se ne osservano ancora nelle varie parti d'Italia, è, senza dubbio, un problema che meritava di essere investigato; e il D'Ancona ha assolto nel miglior modo desiderabile il cómpito, in un libro quanto erudito altrettanto perspicuo e bene ordinato. Ma la storia della religiosità italiana e la storia della poesia italiana sono qualcosa di più importante della storia delle istituzioni teatrali italiane; e, se a quest'ultima si applicò il D'Ancona, il De Sanctis si era applicato invece all'altra, congiungendo le sacre rappresentazioni con la letteratura ascetica dell'ultimo medioevo, con le vite dei santi, i libri didascalici, la lirica, la pittura religiosa, e aveva, per tal modo, investigata quella che egli chiamava la « commedia dell'anima ». Di tutto ciò il D'Ancona non si occupa, perchè cose estranee alla linea di svolgimento del suo tema; ma che questo tema, e altri della stessa natura, avessero fatto trascurare e dimenticare gli antichi, di tanto più gravi, è ciò che bisogna porre bene in luce, per documentare non la colpa degli individui, ma l'indirizzo dei tempi e, diciamo pure, l'infelicità dei tempi, che assegnava a così angusta cerchia storica i suoi migliori uomini e i suoi maggiori rappresentanti.

Prendiamo la sacra rappresentazione del *Monaco che andò al servizio di Dio*, dal De Sanctis (come si è accennato) edita e studiata, e in cui si pone in dramma un giovane che, per salvarsi l'anima, abbandona i genitori e si ritrae nel deserto a servire un santo romito; il quale ha da un angelo la rivelazione che il pio giovane, fervente in ogni opera buona, sarà dannato; e di ciò si turba e non sa trattenersi dal partecipare al giovane la dura sentenza: senonchè costui si rassegna parimenti alla volontà di Dio, resiste alle insidie del demonio, continua nelle buone opere, tanto che una nuova rivelazione annunzia alla fine che egli è salvato. Per quale ragione il De Sanctis pubblica e studia questo dramma? Perchè egli lo giudica importante documento della coscienza medievale; e ne ferma il motivo nel sentimento, che si accende nel giovane, di una virtù pura, che supera l'utilitarismo religioso della virtù premiata. « Da un eroismo comune e volgare (egli dice) il dramma sale alle ultime altezze del misticismo, dove più tardi entrarono in così fiera lotta Bossuet e Fénelon... Qui è l'interessante e il nuovo del concetto. La mistica del medioevo è oltrepassata; non è solo la carne assorbita dallo spirito, ma è lo spirito assorbito da Dio ». A questo esame altamente storico (storia della coscienza medievale) si accompagna l'esame artistico, ossia di storia letteraria, della forma che il motivo ha preso in quella rozza rappresentazione. L'autore della quale (osserva il critico) « non ha sentito nè compreso quale magnificenza di concetto aveva innanzi, e lascia cadere nel vuoto i più interessanti contrasti drammatici. Ci è qua e là qualche lampo d'affetto, come nell'addio della madre e nella scena del romito dopo il primo annunzio dell'angiolo, soprattutto quando tra dire e non dire si lascia uscir di bocca la terribile notizia. Tutto l'altro è insignificante ». Il D'Ancona consacra anche lui, nelle sue *Origini del teatro italiano*, alcune pagine a questo dramma; ma non già per ripigliare o correggere l'indagine

ideologica ed estetica del De Sanctis, sibbene per esporre soltanto i suoi dubbî che il dramma sia « claustrale », cioè destinato a essere rappresentato in un convento e innanzi a monaci, e che risalga al secolo decimoquarto.

Alla medesima conseguenza perviene il confronto tra ciò che scrisse il De Sanctis sul poema ariostesco e il celebre libro del Rajna sulle *Fonti del Furioso*. Parve allora qualcosa di assai importante e grave, che di quasi ogni personaggio ed episodio dell'Ariosto si trovassero precedenti nella letteratura classica e cavalleresca; ma il De Sanctis già nelle sue lezioni sulla poesia cavalleresca, tenute in Zurigo prima del 1860, notava di passaggio come cosa ovvia che l'Ariosto non aveva inventato nulla o quasi, soggiungendo per altro saviamente che il lavoro di lui « comincia proprio dove comincia la poesia, ed ivi comincia la sua grandezza ». Questa grandezza — la poesia — era l'oggetto dello studio che il De Sanctis faceva; come invece non è pel Rajna, che ricerca nell'Ariosto ciò che non è Ariosto: le fonti o l'astratta materia del poema. Innanzi al divino episodio della morte di Zerbino, il De Sanctis farà vedere come Zerbino è l'anello tra la cavalleria fantastica e la cavalleria umana, tra l'Ariosto e il Tasso, ed è il presentimento di Tancredi; e analizzerà nei suoi particolari quella scena di amore e di dolore, concludendo col mostrare quanta tenerezza di cuore fosse nell'ironico poeta. Ma il Rajna invece, senza fermarsi al problema artistico (gli accenni ch'egli vi fa, sono o generici o sbagliati, come dove parla dell'« arte squisita » del poeta, che « pecca un pochino di raffinatezza »), scriverà: « La situazione si presenta molte volte: è frequente il caso di cavalieri erranti che andandosene per il mondo in compagnia di un'amica, sieno feriti a morte, e spirino loro dappresso, lasciandole affrante dal dolore. Non conoscendo io, e forse non esistendo neppure, un modello che l'Ariosto abbia qui imitato decisamente, ogni esempio può tornar buono. Basti dunque citare

dal *Guiron* la fine infelice di un cugino di Ariohan... Una morte veramente patetica è quella di Tristano e d'Isotta, nella quale le circostanze non hanno che fare colle nostre. E le circostanze non permettono similmente di istituire un vero confronto col caso di Piramo e Tisbe presso Ovidio, sebbene qualche pensiero sia veramente emanato di là. Se alle Dee fosse concesso morire, e quindi anche invocare la morte, Isabella potrebbe aver somiglianze maggiori con Venere, disperata per la morte di Adone». Eccetera. Ripeto: la colpa non è del Rajna, anzi qui non c'è colpa, e non c'è luogo a censura. Se bisogna fare cataloghi di fonti e di luoghi comuni (e bisogna, certamente, farne), è da augurare che i compilatori siano sempre uomini della dottrina, della diligenza e dell'avvedutezza del Rajna. Ma non pertanto è malinconico pensare che, dopo l'impulso dato dal De Sanctis allo studio dell'Ariosto, il meglio che si sapesse produrre circa quel poema, nel trentennio o quarantennio seguente, fosse un dotto catalogo di fonti. Tanto sforzo di erudizione per un risultato così meschino!

Ma il D'Ancona col suo robusto buon senso si tiene rigorosamente, e quasi direi superbamente, nei confini del suo tema, che non confonde con quelli dell'arte o della filosofia: il che non si può ripetere del Rajna, del quale è tipica la conclusione che «se messer Lodovico avesse inventato da sè il moltissimo che ebbe da altri, alla corona della sua gloria si aggiungerebbe più che una foglia d'alloro», e che l'Ariosto «anzichè un poeta per eccellenza fantastico, è un poeta per eccellenza ragionatore». In altri termini, il Rajna passa dal catalogo delle fonti al giudizio dell'ingegno. Il medesimo passaggio compierono di frequente gli aneddotisti e gli scrittori di monografie erudite; i quali non furono tanto biasimevoli allorchè irrisero le indagini di vera e propria storia dell'arte e del pensiero, quanto allorchè si misero a cavare conclusioni d'arte e di pensiero dai loro aneddoti e dalle

loro storie di cose estrinseche all'arte. Di qui non solo la trascuranza, ma la deturpazione della critica letteraria; e le stoltezze che ebbero corso sulla poca sincerità di tale o tal altro poeta d'amore, perchè il documento provava che non era stato perfettamente fedele alla donna cantata nei suoi versi; o sulla mancanza di originalità di uno scrittore, perchè aveva mostrato di conoscere e ricordare la poesia di un altro. Priva di guida scientifica, abbandonata sovente dalla razionalità del buon senso, l'erudizione, che vergine non sapeva restare, si maritava coi pregiudizî più volgari della tradizione o della moda; e si assistè perfino alle nozze di essa col lombrosianismo (genio e follia), feconde di prole mostruosa, che si sarebbe accresciuta e moltiplicata se per fortuna non fosse intervenuta la celebrazione del centenario leopardiano del 1898, quando i lombrosiani-letterati e i letterati-lombrosiani eruttarono a gara così orrendi e buffi spropositi sulla persona e sulla poesia del Leopardi da suscitare il disgusto e il riso di tutta la gente sennata; e quella fu la catastrofe letteraria della scuola e la crisi benefica della malattia — per saturazione di spropositi.

Tale era il metodo erudito, che usurpava a torto per sè, e per sè solo, il nome di «storico»: costretto ad aggirarsi nei problemi più semplici e, per così dire, estrinseci della storia (fonti, costumanze, cronologia, biografia aneddotica, ecc.), a non discostarsi nel giudizio dal superficiale buon senso, a non arrischiarsi in argomenti più alti o più complessi, sotto pena di cadere nel vuoto o nell'assurdo. Ma siffatta astensione non gli era poi possibile, quando esso si assumeva, o gli veniva imposto, l'obbligo di narrare la storia di un periodo letterario o della secolare letteratura italiana. Sotto quale aspetto narrarla? La storia coltivata con criterio politico o moralistico aveva dato i suoi ultimi frutti nei libri del Settembrini e del Cantù, criticati entrambi dal De Sanctis; ed era entrato nelle disposizioni generali il concetto

dell'oggettività storica. D'altro canto, la storia di puro criterio artistico, inaugurata dal De Sanctis, rimaneva monumento solitario e inaccessibile. I nuovi eruditi evitarono di solito, come meglio poterono, di mettersi alla costruzione di una nuova storia letteraria, adducendo a ragione o piuttosto a pretesto, che i tempi non erano maturi da ciò; e si contentarono di scrivere compendî per le scuole, aridi sommarî di fatti adorni di giudizî tradizionali o superficiali. Rara eccezione, Adolfo Bartoli, dopo avere trattato ampiamente dei *Primi due secoli della letteratura italiana*, prese a scrivere una nuova *Storia della letteratura italiana*, di grandi proporzioni, che condusse fino al settimo volume, senza neppure raggiungere, in questa nuova elaborazione, il termine già toccato nel primo lavoro. Il Bartoli aveva qualità non comuni d'ingegno, di gusto, di temperamento; e la sua opera si legge anche oggi assai volentieri, non solo per lo stile chiaro e vivace, in tono di conversazione, ma per la scelta e ricca copia di notizie e per l'anima che l'autore mette nel racconto, la cui materia non gli riesce indifferente, anzi suscita a volta a volta la sua simpatia e la sua ripugnanza. Pure, l'opera del Bartoli mostra, nella sua stessa struttura, quanto poco fosse chiara l'idea di una storia letteraria. A un volume introduttivo sui « Caratteri generali della letteratura del Medioevo », seguono in essa tre volumi sulla poesia e sulla prosa nel periodo delle origini e sulla nuova lirica toscana; indi uno intero, consacrato alla biografia esterna di Dante; un altro in due parti sulla *Divina commedia*, composto di undici capitoli, dei quali uno dei più brevi tratta dell'« arte » di quel poema; e finalmente ancora un volume sul Petrarca, i cui nove capitoli di tutto trattano tranne che della poesia del Canzoniere. Le quistioni sui codici, sulle attribuzioni, sulla cronologia, sulla biografia extraestetica, sono mescolate e messe sul medesimo piano con quelle concernenti l'arte. Ma, lasciando da parte i difetti di struttura letteraria che si

avvertono nel libro e guardando alla sostanza di esso, cioè a quel tanto che contiene d'interpetrazione propriamente storica, non si può non notare che il criterio onde si vale il Bartoli nei suoi giudizî, e che consiste nell'esaltazione dell'umanesimo pagano contro l'ascetismo cristiano, è semplicistico e inadeguato a rendere giustizia alla ricchezza, al significato e alla connessione dei fatti, dei quali perciò viene messo in luce di solito un aspetto solo, e non sempre il più importante. Mi contenterò anche questa volta di un esempio piccino, preso da quella stessa sacra rappresentazione del *Monaco che andò al servizio di Dio*, sulla quale abbiamo recato in riassunto il giudizio del De Sanctis e ciò che ne dice il D'Ancona. Dove il De Sanctis scopriva a ragione il germe di un profondo contrasto di vita morale e religiosa, il Bartoli non vedeva altro che l'aborrito medioevo. « Il contenuto di questa rappresentazione (egli dice) non ha nessuna importanza... Abbiamo davanti la leggenda del medioevo in tutta la sua nudità, ed ancora in tutto il suo fanatismo oltramondano. Il giovane monaco non ha nulla dell'uomo e spinge il suo misticismo ad un'esagerazione singolare. Si finge che l'eremita sappia da un angiolo che il suo discepolo, nonostante tutte le sue penitenze, deve essere dannato. E a questo tremendo annunzio il discepolo, per amore di Dio, si rassegna... La ragione non si rivolta a questa inaudita sentenza. L'uomo non si scuote, non domanda, non cerca nulla... Il dramma è una mostruosità... ». In cambio, il Bartoli gongola di gioia ogni volta che s'imbatte in qualche immagine sensuale. « Questo rivoletto di sensualità (esclama), che scaturisce alle origini della letteratura, andrà via via aumentandosi di nuove e copiose acque, e diventerà un fiume reale e maestoso, quando saranno nati il Boccaccio, Lorenzo il Magnifico ed Angelo Poliziano. Tale è il destino dell'arte, della grande e vera arte, in Italia, piaccia o no agli odierni fraticelli che la pretendono a critici. Il realismo

è la caratteristica dell'arte italiana: fuori del suo grembo non c'è salute: sette secoli di storia stanno lì a provarlo colla inesorabilità dei fatti, colla eloquenza dei nomi: dal rozzo contrasto delle cognate al canto d'Aspasia, dai sublimi quadri dell'Inferno dantesco ai capitoli del Berni, dalle pagine del Decamerone a quelle del Manzoni ».

Checchè sia di questo criterio, esso è pur testimonianza dell'ingegno del Bartoli, e infonde vita al suo libro. Le restanti storie letterarie sono prive di vita; di che si può avere la prova scorrendo così i volumi di quella pubblicata tra il 1870 e il 1880 dall'editore Vallardi, scritta (oltre che dal Bartoli) dal Tamaguo, dal D'Ovidio, dall'Invernizzi, dal Canello, dal Morsolin e dallo Zanella, come dell'altra che si cominciò a pubblicare una ventina di anni dopo, scritta da « una società di professori », divisa per secoli, e alla quale fa compagnia una terza, anche opera di una società di professori, divisa per generi. Ma anche la storia per secoli è effettivamente divisa per generi, cioè condotta con classificazione estrinseca a modo di manuale o di libro di consultazione; e come manuali e libri di consultazione taluni dei volumi di queste collezioni sono, senza dubbio, eccellenti. Quando uno degli scrittori della serie, il valente filologo U. A. Canello (al quale si deve una buona edizione critica di Arnaldo Daniello e una scelta di liriche provenzali tradotte in versi italiani), si provò a pensare col suo capo la materia della storia a lui assegnata e volle uscire dal comodo schema dei generi, l'opera perdette il merito dei manuali e non acquistò quello della storia. Niente di peggio dell'erudito, che, senza adeguata preparazione e senza disposizione naturale, si mette a speculare e filosofare. Il Canello già era naufragato in certi suoi saggi critici sulla storia letteraria universale, spiegata col contrasto di classicismo e romanticismo e col criterio del bello inteso come « rappresentazione del meglio »; e nella *Storia della letteratura*

italiana nel secolo XVI volle studiare la letteratura come funzione della vita, che si riflette nell'arte della parola, e quindi come rappresentazione degli ideali (poesia) e delle idee (scienza), e per la prima parte come epica, lirica e drammatica, e per la seconda come storiografia e trattati in genere, suddividendo ancora gli ideali e le idee in quelli della vita pubblica, della vita individuale e della vita di famiglia. Il guazzabuglio, che ne nacque, se è ben credibile, è appena immaginabile: il *Furioso*, le due *Gerusalemme*, i poemi del Trissino e dell'Alamanni e l'*Eneide* tradotta dal Caro, vi erano sussunti sotto la categoria dell'« ideale della vita pubblica nella poesia narrativa »; il *De partu virginis* e la *Cristiade*, i poemi didascalici, l'*Arcadia*, l'*Amadigi*, il *Rinaldo* e il *Girone*, le maccheronee e l'*Orlandino* del Folengo, le novelle del Bandello, e degli altri cinquecentisti, attribuiti all'« ideale della vita privata nella poesia narrativa »! Precedevano questa esposizione due capitoli sulla vita politica e la vita privata nel Cinquecento, e le biografie dei sei letterati italiani di quel secolo, che non si sa perchè dovessero essere sei, e propriamente il Machiavelli, il Guicciardini, l'Ariosto, il Bembo, il Tasso e il Bruno.

Alla critica erudita non mancarono oppositori, dei quali una prima schiera formata dai vecchi grammatici e linguai, che, come avevano in fastidio la filosofia e l'estetica, così egualmente la filologia e la storia. Ma non era opposizione da farne conto, salvo forse per alcuni abiti che serbavano di sottile discernimento nel giudizio delle parole e delle forme sintattiche: nel rimanente, era vana opposizione di oltrepassati. Nè ebbe importanza quella di alcuni nuovi grammatici e chiosatori, a capo dei quali fu il D'Ovidio, attorniato da parecchi scolari; perchè (come si è già di sopra notato) anch'essa, pur attraverso la filologia del Diez e il manzonismo degli ideali linguistici e stilistici, tornava al vecchio tipo grammaticale e accademico.

Una seconda schiera di oppositori si componeva di critici da riviste e giornali, nutriti di letteratura contemporanea, specialmente di quella francese, conversanti con poeti e drammaturgi e romanzieri e pittori e scultori e musicisti; e, per questa esperienza viva e quotidiana dell'arte, messi in grado di avvertire le storture e l'aridità della critica erudita. Si rinnovava in Italia l'antipatia che i giornalisti, *les hommes de lettres* e *les critiques d'art*, hanno in Francia per i *normaliens*. Ma i pregi di questa critica impressionistica erano compromessi dalla scarsa coltura di coloro che l'esercitavano, dal nessun senso della classicità, dalla instabilità dei criterî direttivi, dai pregiudizî correnti tra gli artisti, non minori di solito nè meno pedanteschi di quelli dei pedanti. Soprattutto, faceva difetto alla critica impressionistica e giornalistica l'idealità scientifica, che, pure nei maggiori traviamenti, non era mai rinnegata dalla critica erudita; laddove l'altra, chiamando noiosi gli eruditi e sottilizzatori i filosofi, tentava di scuotere il giogo della scienza. Da ciò la sua incapacità a fronteggiare vittoriosamente l'avversaria, che poteva bensì schernire, e anche qua e là ferire, ma non abbattere nè surrogare.

Finalmente, un terzo drappello sorse più tardi, propaggine di quello impressionistico-giornalistico, il drappello degli estetizzanti, che affettò il dispregio non solo verso l'erudizione e la filologia, ma verso la storia, la scienza, la filosofia, la verità, e bandì che le opere d'arte dovessero essere non già conosciute nella loro realtà oggettiva, ma godute secondo il capriccio del contemplatore, e definì il critico *artifex additus artifici*, poeta che poeteggia sopra una poesia. Questa opposizione di estetizzanti, affatto ciarlatanesca, era impotente, anche più delle altre due, a combattere gli errori e a sanare le deficienze della critica erudita.

Grammatici, giornalisti, estetizzanti si proponevano, ciascuno a suo modo e coi suoi mezzi, di distruggere ciò che

bisognava invece serbare e integrare. Serbare come raccolta e sceveramento di materiali, e altresì come indagine monografica di storia esterna; integrare con le indagini di storia interna e con la filosofia dell'arte e dell'umanità, cangiandolo da storia ibrida in ischietta storia della poesia, da storia piccola in istoria grande. Ma di questa integrazione, che comprendeva in sè anche gli aspetti giustificabili della critica impressionistica e di quella medesima grammaticale, non si vide quasi nessun accenno nel ventennio o trentennio di cui abbiamo discorso.

1911.

FINE DEL VOL. III

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

XLIII. GIOVANNI VERGA. — N. in Catania il 31 agosto 1840.

Opere: 1. *Una peccatrice* (1866). 2. *Storia di una capinera* (1873). 3. *Eva* (1873). 4. *Tigre reale* (1873). 5. *Nedda*, bozzetto siciliano (1874). 6. *Eros* (1875). 7. *Primavera ed altri racconti*, 1877 (e col titolo *Novelle*, Milano, Treves, 1880). 8. *Vita dei campi*, nuove novelle (1880). 9. *I Malavoglia* (1881). 10. *Il marito di Elena* (1882). 11. *Pane nero* (1882). 12. *Novelle rusticane* (1883). 13. *Per le vie*, novelle (1883). 14. *Cavalleria rusticana*, scene popolari (1884). 15. *Drammi intimi* (1884). 16. *Vagabondaggio* (1887) 17. *Mastro don Gesualdo* (1888). 18. *I ricordi del capitano d'Arce* (1891). 19. *Don Candeloro e C.* (1894). 20. *La lupa — In portineria — Cavalleria rusticana*, drammi (1896). 21. *La caccia al lupo — La caccia alla volpe*, bozzetti scenici (1902). 22. *Dal mio al tuo* (1905).

Intorno al V.: L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, 2ª serie (Catania, Giannotta, 1882); *Per l'arte* (ivi, 1885); *Gli ismi contemporanei* (ivi, 1898); F. Torraca, *Saggi e rassegne* (Livorno, Vigo, 1885); D. Mantovani, *Letteratura contemporanea* (Torino, Roux e Viarengo, 1903); G. Kahn, *V. et D'Annunzio*, nella *Nouvelle revue*, 1 novembre 1903.

Cfr. *Critica*, I, 432-4; II, 113-4; III, 472; VI, 186; IX, 260.

XLIV. MATILDE SERAO. — N. in Patrasso il 26 febbraio 1856 (stile greco), da padre napoletano.

Opere: *Opale*, bozzetti (col pseudonimo *Tuffolina*, 1878). 2. *Dal vero* (1879). 3. *Raccolta minima* (1881). 4. *Leggende napoletane* (1881). 5. *Cuore infermo*, romanzo (1881). 6. *Fantasia*, romanzo (1883). 7. *Piccole anime* (1883). 8. *Il ventre di Napoli* (1884). 9. *La virtù di Checchina* (1884). 10. *La conquista di Roma*, romanzo (1885). 11. *Il romanzo della fanciulla* (1886). 12. *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1885-6); ristampate dipoi col titolo: *I capelli di Sansone*. 13. *All'erta, sentinella — Terno secco — Trenta per cento — O Giovannino o la morte*, racconti napoletani (1889). 14. *Il*

paese di Cuccagna, romanzo (1890). 15. *Fior di passione*, novelle (1890). 16. *Piccolo romanzo* (1892). 17. *Addio, amore*, romanzo (1890). 18. *Il castigo*, romanzo (1893). 19. *Gli amanti*, pastelli (1894). 20. *Le amanti* (1894). 21. *L'indifferente* (1894). 22. *L'infedele*, novella (1897). 23. *Nel sogno* (1897). 24. *Nel paese di Gesù*, ricordi di un viaggio in Palestina (1898). 25. *La ballerina*, romanzo (1899). 26. *L'anima semplice: Suor Giovanna della Croce*, romanzo (1900). 27. *La Madonna e i santi* (1902). 28. *Santa Teresa*, tre conferenze (1904). 29. *Dopo il perdono*, romanzo (1906). 30. *Sognando*, tre conferenze (1906). 31. *Sterminator Vesevo* (1906). 32. *Il giornale*, conferenza (1906). 33. *Lettere di una viaggiatrice* (1908). 34. *Evviva la vita!*, romanzo (1909). 35. *San Gennaro nella leggenda e nella vita* (1909). 36. *Il pellegrino appassionato*, novelle (1911). 37. *Evviva la guerra!*, conferenza (1912). 38. *Giovannino o la morte!*, dramma in collaborazione con E. Murolo (1912).

Intorno alla S.: F. Torraca, *Saggi e rassegne*, cit.; E. Nencioni, *Nuovi saggi critici* (Firenze, Lemonnier, 1909); E. Tissot, *Nouvelles princesses de lettres* (Paris, Fontemoing, 1911).

Cfr. *Critica*, I, 434-8; II, 114; III, 473; VI, 186; IX, 260; XII, 33.

XLV. SALVATORE DI GIACOMO — N. in Napoli il 12 marzo 1860.

Poesie pubblicate in opuscoli e libriccini dal 1884 in poi e raccolte nel vol. *Poesie* (Napoli, Ricciardi, 1907, ediz. a cura di B. Croce, compilatore delle note, e di F. Gaeta, del glossario: 2ª ed. con aggiunte, 1909). Novelle pubblicate anche sparsamente dal 1883 in poi e raccolte nel vol. *Novelle napoletane*, con pref. di B. Croce (Milano, Treves, 1914): si vedano inoltre i due volumi *Pipa e boccale*, racconti fantastici (Napoli, Bideri, 1893) e *Nella vita*, novelle (Bari, Laterza, 1903), rimasti fuori dalla detta raccolta. Drammi, dal 1889, raccolti nel volume: *Teatro* (Lanciano, Carabba, 1910). Dei lavori storico-aneddotici ricordiamo: *Cronaca del teatro San Carlino* (1891, 2ª ed., Trani, Vecchi, 1895); *Celebrità napoletane* (ivi, 1896); *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII* (Napoli, 1899); *Vincenzo Gemito, la vita e l'opera* (Napoli, 1905); *Napoli, figure e paesi* (Napoli, Perrella, 1909); *Luci ed ombre napoletane* (ivi, 1914).

Intorno al Di G.: K. Vossler, *S. d. G., ein neapolitanischer Volksdichter in Wort, Bild und Musik* (Heidelberg, Winter, 1898); F. Gaeta, *S. d. G.*, con bibliografia, ritratto e autografo (Firenze, Quattrini, 1911).

Cfr. *Critica*, I, 438-41; II, 114; III, 473; VI, 187; IX, 260; XII, 33.

XLVI. LUIGI CAPUANA. — N. a Mineo (Catania), il 27 maggio 1839.

Opere e raccolte principali. Novelle: *Le appassionate* (1893); *Le paesane* (1894); *Fausto Bragia e altre novelle* (1897); *Nuove paesane* (1898); *Il*

Decameroncino (1901); *Coscienze* (1905); *La voluttà di creare* (1911). Romanzi: *Giacinta* (1879, nuova ediz. 1886); *Profumo* (1890); *La sfinge* (1897); *Il marchese di Roccaverdina* (1901). Teatro: *Teatro dialettale siciliano* (Palermo, Reber, 1911). Fiabe e libri per fanciulli: *C'era una volta...* (1882); *Il drago* (1895); *Scurpiddu* (1898). Critica letteraria. *Il teatro italiano contemporaneo* (1872); *Studî sulla letteratura contemporanea* (1ª serie, 1879, 2ª serie, 1882); *Per l'arte* (1885); *Gli ismi contemporanei* (1889).

Intorno al C.: F. Torraca, *Saggi e rassegne* cit.; E. Rod, *Les véristes italiens*, in *Études sur le XIX siècle* (Paris, Perrin, 1888).

Cfr. *Critica*, III, 368-70, 482; VI, 344-5; IX, 338; XII, 281.

XLVII. NEERA (Anna Radius Zuccari). — N. in Milano nel 1846.

Opere principali. 1. *Un romanzo* (1877). 2. *Addio!* (1877). 3. *Vecchie catene* (1878). 4. *Un nido* (1888). 5. *Il castigo* (1881). 6. *La Regaldina* (1884). 7. *Il marito dell'amica* (1885). 8. *Teresa* (1886). 9. *Lydia* (1887). 10. *L'indomani* (1890). 11. *Senio* (1892). 12. *Nel sogno* (1893). 13. *Anima sola* (1894). 14. *L'amuleto* (1897). 15. *La vecchia casa* (1900). 16. *Una passione* (1903). 19. *Il romanzo della fortuna* (1905). 20. *Crevalcore* (1907). 21. *Il canzoniere della nonna* (1909). 22. *Duelli d'anime* (1911). 23. *Rogo d'amore* (1914). Studî morali: 1. *Il libro di mio figlio* (1891). 2. *L'amor platonico* (1897). 3. *Battaglie per un'idea* (1898). 4. *Il secolo galante* (1900). 5. *Le idee di una donna* (1903). La seconda ediz. del *Castigo* (Torino, Roux, 1891) è preceduta da un'*Autobiografia*.

Intorno a N.: G. Menasci, *N.*, nella *Nuova antologia* del 16 settembre 1901; E. Tissot, nel vol. *Princesses de lettres* (Paris, Fontemoing, 1909).

Cfr. *Critica*, III, 370-2, 483; VI, 345; IX, 338; XII, 281.

XLVIII, 1). RENATO FUCINI. — N. in Monterotondo (prov. di Pisa), l'8 aprile 1843.

Opere: 1. *Cento sonetti in vernacolo pisano* (con l'anagr. di « Neri Tanfucio »: 1872; 14ª ed. con agg., Pistoia, 1902); 2. *Napoli a occhio nudo*, lettere ad un amico (Firenze, Lemonnier, 1878); 3. *Le veglie di Neri*, paesi e figure della campagna toscana (1884, 4ª ediz. con aggiunte, Milano, Hoepli, 1890); 4. *All'aria aperta*, scene e macchiette della campagna toscana (Firenze, Bemporad, 1897); 5. *Nella campagna toscana* (Firenze, Bemporad, 1908).

Cfr. G. Rocchi, *R. F. e i suoi scritti*, in *Rassegna nazionale* di Firenze, 1886, vol. 32, pp. 41-77.

Cfr. *Critica*, IV, 266-7; VI, 411; IX, 340; XII, 282.

XLVII, 2). GIACINTO GALLINA. — N. in Venezia il 31 luglio 1852, m. il 13 febbraio 1897.

Drammi principali: *Le barufe in famegia* (1872). 2. *La famegia in rovina* (1872). 3. *El moroso de la nona* (1875). 4. *La chitara del papà* (1875). 5. *Zente refada* (1875). 6. *Tuti in campagna* (1876). 7. *Teleri veci* (1877). 8. *I oci del cuor* (1879). 9. *Mia fia* (1879). 10. *Così va il mondo, bimba mia!* (1880). 11. *La mamma no mor mai!* (1880). 12. *Gnente de novo* (1880). 13. (in collab. con R. Selvatico) *Pesci fora d'acqua* (1882). 14. *Ermeralda* (1888). 15. *Serenissima* (1891). 16. *La famegia del santolo* (1892). 17. *Fora del mondo* (1892). 18. *La base de tuto* (1894). 18. *Senza bussola* (1897). Molti di questi drammi sono raccolti nel *Teatro veneziano* di G. G. (Padova, Sacchetto, 1878-87), altri in edizioni sparse del Barbini, del Treves e di altri.

Intorno al G.: P. Fambri, *G. G.*, nella *Nuova antologia* del 16 marzo 1897; A. Gentille, *La giovinezza di G. G.* nell'*Ateneo veneto* del nov.-dic. 1900; G. Gallina, *Dal Goldoni al G.* (Cividale, tip. Fulvio, 1904); G. Sécretant, *La vita e le opere di G. G.*, nella *Rassegna nazionale*, 1898, volume 103, pp. 791-808; L. Filippi, *G. G.*, studio critico (Venezia, 1913).

Cfr. *Critica*, IV, 267-8; VI, 411; IX, 340; XII, 364.

XLIX, 1). EMILIO DE MARCHI. — N. in Milano il 31 luglio 1851, m. il 6 febbraio 1901.

Novelle e romanzi: 1. *Due anime in un corpo ed altri racconti* (1878). 2. *Storielle di Natale* (1880). 3. *Sotto gli alberi*, storielle (1882). 4. *Storie d'ogni colore* (1885). 5. *Il cappello del prete* (1888). 6. *Demetrio Pianelli* (1890). 7. *Racconti* (1891). 8. *Arabella* (1892). 9. *Nuove storie d'ogni colore* (1895). 10. *Giacomo l'idealista* (1897). 11. *Col fuoco non si scherza* (1901, postumo). 12. *Redivivo* (Milano, Treves, 1910: pubblicato nel 1895 come appendice di giornale, col titolo: *Il morto che parla*). Versi: *Vecchie cadenze e nuove* (1899). Dei libri educativi notiamo: *L'età preziosa* (1887, 8ª ediz., 1902); *Lettere a un giovane signore* (1891).

Intorno al De M.: L. Venturini ed A. Campani, nella *Rassegna nazionale* del 16 marzo 1901; F. Meda, *E. d. M.*, commemorazione (Roma, 1902).

Cfr. *Critica*, IV, 268-70; VI, 411; XII, 364.

XLIX, 2). GIROLAMO ROVETTA. — N. in Brescia il 30 settembre 1851, m. in Milano l'8 maggio 1910.

Romanzi e novelle: 1. *Mater dolorosa* (1882). 2. *Ninnoli*, novelle (1882). 3. *Sott'acqua* (1883). 4. *Il processo Montegú* (1885). 5. *Tiranni minimi*, novelle (1886). 6. *I Barbarò: Le lacrime del prossimo* (1888). 7. *Baby* (nuova ediz., 1896). 8. *Il primo amante* (1892). 9. *La baraonda* (1894). 10. *Il tenente dei lancieri* (1896). 11. *L'idolo* (1898). 12. *Novelle* (1898).

13. *Casta diva* (1903). 14. *La moglie di Sua Eccellenza* (1904). Dei drammi e commedie, i principali sono: *La trilogia di Dorina* (1891); *I disonesti* (1893); *Principio di secolo* (1897); *Le due coscienze* (1901); *Romanticismo* (1903); ***Papà Eccellenza*** (1906).

Intorno al R.: M. Muret, nel vol. *La littérature italienne d'aujourd'hui* (Paris, Perrin, 1906); G. L. Ferri, nella *Nuova antologia* del 16 maggio 1910; R. Bracco, *Commemorazione di G. R.*, letta in Milano il 7 novembre 1910 (cfr. giornale *Il Mattino* di Napoli, 8-9 novembre); P. Arcari, *Un meccanismo umano* (Milano, libr. ed. milanese, vol. i, 1909, vol. ii, 1911: si annunzia un vol. iii); P. Hazard. *G. R., d'après une récente publication*, nella *Revue des deux mondes*, 15 gennaio 1911.

L. EDOARDO CALANDRA. — N. in Torino l'11 settembre 1852, m. il 29 ottobre 1911.

Principali romanzi e novelle: 1. *Reliquie* (1884). 2. *Vecchio Piemonte* (1895). 3. *La bufera* (1891, ediz. riveduta 1911). 4. *La falce* (1902). 5. *A guerra aperta* (1906). 6. *Juliette* (1909). Dei drammi: *Ad oltranza* (1890).

Intorno al C.: D. Mantovani, *Letteratura contemporanea* (Torino, 1903), e in *Nuova antologia*, 16 gennaio 1912.

Cfr. *Critica*, ix, 247-8; xii, 369.

LI. VITTORIO IMBRIANI. — N. in Napoli il 27 ottobre 1840, m. il 31 dicembre 1885.

Una scelta di suoi scritti si legge nel volume: *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, ediz. Croce (Bari, Laterza, 1907); delle *Fame usurpate*, la 3ª ediz., ivi, 1912. Il romanzo *Dio ne scampi dagli Orsenigo* (1876) fu ristampato in Roma, Sommaruga, 1882; *Mastro Impicca*, fiaba (1874), ristampa di B. Croce Napoli, Morano, 1905; *Il libro di preghiere muliebri* è stampato in Napoli, Marghieri, 1881.

Intorno all'I.: *Onoranze a V. Imbriani* (Napoli, Morano, 1886); V. della Sala, *Profili meridionali* (Roma, 1886); G. Romano Catania, *Le Poesie di V. I.* (nella *Rivista moderna* di Firenze, ii, 1899, fasc. 2).

Cfr. *Critica*, iii, 465-7; vi, 345; ix, 338; xii, 281.

LII, 1). CARLO DOSSI (pseudon. di Alberto Pisani Dossi). — N. in Zenevredo (Pavia) il 27 marzo 1849, m. il 16 novembre 1910.

Opere principali: *L'Altrieri* (1868); *Vita di Alberto Pisani* (1870); *Ritratti umani* (1879); *La colonia felice* (1874); *La desinenza in A* (1878); *Gocce d'inchiostro* (1879); *Amori* (1887). Delle *Opere* del D. una raccolta si è iniziata in Milano presso il Treves, vol. i e ii, 1910, 1911 (in corso). Postume: *Note azzurre*, scelte e coordinate dalla vedova (Milano, Treves, 1912).

Intorno al D.: L. Capuana, *Studi di letter. contemp.*, serie 2ª (Catania, 1882), pp. 57-72; G. P. Lucini, *L'ora topica di C. D.*, saggio di critica integrale (Varese, 1911).

Cfr. *Critica*, III, 467-9; VI, 346; IX, 338-9; XII, 281.

LII, 2). ALBERTO CANTONI. — N. in Pomponesco (Mantova), il 16 novembre 1841, m. in Mantova l'11 aprile 1904.

Opere principali: 1. *Il demonio dello stile*, tre novelle (Firenze, Barbèra, 1887). 2. *Un re umorista*, memorie (ivi, 1891). 3. *Pietro e Paola con séguito di bei tipi*, novella critica (ivi, 1897). 4. *Humour classico e moderno*, grotteschi (ivi, 1899). 5. *Scaricalasino*, grotteschi (ivi, 1901). 6. *L'Illustrissimo*, romanzo, con uno studio di L. Pirandello (Roma, *Nuova antologia*, 1906).

Intorno al C.: E. Gianelli, *A. C.* (Trieste, tip. Balestra, 1906), e *Per A. C.* (ivi, 1907).

Cfr. *Critica*, VI, 408.

LIII. ALFREDO ORIANI. — N. in Faenza il 22 agosto 1852, m. in Casola Valsenio il 18 ottobre 1909.

Opere principali. Romanzi e novelle: 1. *Memorie inutili* (1876). 2. *Al di là* (1877). 3. *Gramigna* (1879). 4. *No* (1881). 5. *Quartetto* (1883). 6. *Sullo scoglio ed altri racconti* (3ª ediz., 1889). 7. *Il nemico* (1892). 8. *Gelosia* (1894). 9. *La disfatta* (1896). 10. *Vortice* (1899). 11. *La bicicletta* (1902). 12. *Olocausto* (1902). 13. *Oro, incenso e mirra* (1904). Storia e critica: 1. *Matrimonio* (1886). 2. *Fino a Dogali* (1889). 3. *La lotta politica in Italia* (1892). 4. *Ombre di occaso* (1901). 5. *La rivolta ideale* (1908). I romanzi 4, 8, 9, 10, 12, 13, sono stati ristampati di recente dall'editore Laterza di Bari; insieme con una raccolta di articoli (*Fuochi di bivacco*), 1913-4; la *Lotta politica* è stata ristampata in Firenze, libreria della Voce, 1913.

Intorno all'O.: A. Grilli, *A. O.* (Forlì, 1910), con catalogo di scritti intorno all'O.; G. de Frenzi, *Un eroe: A. O* (Roma, *Rivista di Roma*, 1910); R. Serra (sui primi romanzi dell'O.), nella *Rassegna contemporanea* di Roma, agosto 1913.

Cfr. *Critica*, VII, 27-8; IX, 422-3; XII, 369.

LIV. RUGGERO BONGHI. — N. in Napoli il 21 marzo 1826, m. in Torre del Greco il 22 ottobre 1895.

Opere principali. Studi filosofici e letterarî: 1. *Le prime armi* (Bologna, Zanichelli, 1894): raccolta di scritti composti tra il '50 e il '60). 2. *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, lettere critiche (1856; 4ª ediz., Napoli, Morano, 1884). 3. *Horae subsecivae* (Roma,

Sommaruga, 1883; 2ª serie, Napoli, Morano, 1888). 4. *Dialoghi di Platone*, tradotti (Roma, Bocca, 1880-1904). 5. *Metafisica di Aristotile*, volgarizzata e commentata (Torino, 1854). Storia: 1. *Storia di Roma* (Milano, Treves, 1884-1896, tre voll.). 2. *Storia dell'Europa durante la rivoluzione francese dal 1788 al 1795*, lezioni (Torino, Paravia, 1890-1894, due voll.). 3. *Vita di Gesù* (Roma, Perino, 1890; nuova ediz., Firenze, Barbèra, 1911). 4. *Francesco d'Assisi* (Città di Castello, Lapi, 1884). 5. *Il secolo 1789-1889*, conferenza (Roma, Perino, 1889). Questioni politiche e storia contemporanea: 1. *Camillo Benso di Cavour*, biografia (Napoli, 1860). 2. *La vita e i tempi di V. Pasini* (Firenze, Barbèra, 1867). 3. *I partiti politici nel parlamento italiano* (Firenze, Lemounier, 1868). 4. *Storia della finanza italiana dal 1864 al 1868* (ivi, 1868). 5. *Frati, papi e re*, tre discussioni (Napoli, Morano, 1873). 6. *Discorsi e saggi sulla pubblica istruzione* (Firenze, Sansoni, 1876). 7. *Pio IX e il papa futuro* (Milano, Treves, 1877). 8. *Ritratti contemporanei* (Milano, Treves, 1878). 9. *Il conclave e l'elezione del pontefice* (ivi, 1878). 10. *Leone XIII e l'Italia* (ivi, 1878 e 1884). 11. *Il congresso di Berlino e la crisi d'Oriente* (ivi, 1878). 12. *Disraeli e Gladstone* (ivi, 1885). 13. *La conciliazione* (ivi, 1887). 14. *Questioni del giorno* (ivi, 1893). Varia: 1. *In viaggio da Pontresina a Londra* (Milano, Lombardi, 1888). 2. *In autunno: su e giù* (Milano, Paganini, 1890).

Intorno al B.: F. D'OVIDIO, *Rimpianti* (Palermo, Sandron, 1903); e G. NEGRI, innanzi al 3º vol. della *Storia di Roma*.

Cfr. *Critica*, VI, 101-4; IX, 422.

LV. GAETANO NEGRI. — N. in Milano l'11 luglio 1838, m. in Varazze il 31 luglio 1902.

Opere principali: 1. *Nel presente e nel passato*, profili e bozzetti storici (Milano, Hoepli, 1892, 2ª ediz. 1905). 2. *Segni dei tempi* (ivi, 1893, 2ª ediz. 1897). 3. *Rumori mondani* (ivi, 1894). 4. *Meditazioni vagabonde* (ivi, 1896). 5. *Ultimi saggi* (ivi, 1904). 6. *George Eliot, la sua vita e i suoi romanzi* (2ª ed., Milano, Treves, 1891, 3ª, ivi, Baldini e Castoldi, 1903). 7. *L'imperatore Giuliano l'Apostata* (2ª ed., Milano, Hoepli, 1901).

Intorno al N.: introd. di M. SCHERILLO e di altri, ai vol. segnati ai nn. 1, 4, 5, 6; e G. PREZZOLINI, nel *Leonardo* di Firenze (a. III, 1905, ott.-dic.).

Cfr. *Critica*, VII, 94-6; XII, 369.

LVI, 1). LUIGI MORANDI. — N. in Todi il 18 dicembre 1844.

Opere principali: 1. *Le correzioni ai «Promessi sposi» e l'unità della lingua* (3ª ed., Parma, Battei, 1879). 2. *Due commedie e un discorso sull'unità della lingua rispetto alla commedia* (2ª ed., Torino, Loescher, 1883).

. *Origini della lingua italiana*, dissertazione (Città di Castello, Lapi, 1883). 4. *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire* (2a ed., ivi, 1884). 5. *I sonetti romaneschi di G. G. Belli* (ivi, 1889 sgg., sei volumi). 6. (in collab. con G. Cappuccini), *Grammatica italiana* (Torino, Paravia, 1894). 7. *Come fu educato Vittorio Emmanuele III*, ricordi (ivi, 1901). Delle sue antologie le più note sono quelle della *Nostra critica letteraria moderna* e delle *Prose e poesie italiane* (molte volte ristampate).

Intorno al M.: C. Trabalza, *Studi e profili* (Torino, Paravia, 1903).

Cfr. *Critica*, vii, 260.

LVI, 2). FRANCESCO D'OVIDIO. — N. in Campobasso il 5 dicembre 1849.

Opere principali: 1. *Saggi critici* (Napoli, Morano, 1878). 2. *La lingua dei « Promessi sposi » nella prima e nella seconda edizione* (3a ed., Napoli, Pierro, 1895). 3. *Discussioni manzoniane* (Città di Castello, Lapi, 1886). 4. *Studî sulla Divina Commedia* (Palermo, Sandron, 1901). 5. *Rimpianti* (ivi, 1903). 6. *Nuovi studî danteschi* (Milano, Hoepli, 1906, 1907). 7. *Nuovi studî manzoniani* (ivi, 1908). 8. *Versificazione italiana ed arte poetica medievale* (ivi, 1910).

Cfr. *Critica*, vii, 260-1.

LVII. FERDINANDO MARTINI. — N. in Monsummano (Toscana), il 30 luglio 1841.

Opere principali. Teatro: 1. *Chi sa il giuoco non l'insegni*, proverbio (1871). 2. *Il peggio passo è quello dell'uscio* (1873). 3. *La vipera* (1894), dramma; tutti e tre raccolti in un volume, Firenze, Bemporad, 1906. Raccolte di articoli: 1. *Fra un sigaro e l'altro* (Milano, Brigola, 1876). 2. *Di palo in frasca* (Modena, Sarasino, 1891). 3. *Al teatro* (2a ediz., Firenze, Bemporad, 1908, 2 voll.). 4. *Simpatie* (ivi, 2a ediz., 1909). 5. *Pagine raccolte* (ivi, Sansoni, 1912). Politica: 1. *Nell'Affrica italiana* (Milano, Treves, 1891). 2. *Cose affricane* (ivi, 1896).

Cfr. *Critica*, vi, 254-5; ix, 422; xii, 369.

LVIII. GIOVANNI BOVIO. — N. in Trani il 6 febbraio 1837, m. in Napoli il 17 aprile 1903.

Opere principali, filosofiche e politiche: 1. *Il Verbo novello*, sistema di filosofia universale (Bari, Cannone, 1864). 2. *Saggio critico del diritto penale e del nuovo fondamento etico* (Napoli, 1872). 3. *Discorsi politici* (Napoli, 1873). 4. *Corso di scienza del diritto* (Napoli, 1877). 5. *Uomini e tempi* (Trani, 1879, 2a ed., Bologna, Zanichelli, 1880). 6. *Scritti filosofici e politici* (Napoli, Anfossi, 1883). 7. *Sommario della storia del diritto in Italia*

(ivi, 1884). 8. *Il genio* (Milano, Treves, 1899). 9. *Discorsi* (Napoli, Pierro, 1900). 10. *Il naturalismo* (postumo, Napoli, Melfi e Ioele, 1903). 11. *Raccolta di pensieri e modi errati* (post., ivi). 12. *Mazzini* (Milano, Sonzogno, 1905). Opere letterarie: 1. *L'Urea*, tragedia (Bari, 1867). 2. *Scritti letterarî* (s. l. a., ma Napoli, 1875). 3. *Opere drammatiche* (Milano, Sonzogno, 1904). 4. *Socrate*, scene attiche (Roma, Roux e Viarengo, 1902).

Intorno al B.: A. Torre, nella *Nuova antologia*, 16 giugno 1903; Corso Bovio, *G. B. nella vita intima*, con lettere e documenti inediti (Milano, 1913); Armando Carlini, *La mente di G. B.* (Bari, Laterza, 1914), con appendice di scritti inediti, e di una completa e particolare bibliografia.

Cfr. *Critica*, v, 436-42; vi, 417-8; ix, 421; xii,

LIX. FRANCESCO MONTEFREDINI. — N. in Spinazzola (prov. di Bari) il 12 maggio 1827, m. in Napoli il 13 ottobre 1892.

Opere principali: 1. *Studî critici* (Napoli, Morano, 1877). 2. *Vita ed opere di Giacomo Leopardi* (Milano, Dumolard, 1881). 3. *La rivoluzione francese; reazione socialista* (Roma, Loescher, 1889). Si vedano dei suoi libri scolastici la *Storia romana*, la *Storia d'Italia nel Medioevo* e la *Storia moderna* (Napoli, Morano, 1871-3).

Intorno al M.: F. Torraca, in *Scritti critici* (Napoli, Perrella, 1907); C. Barbagallo, *Di un obliato discepolo di F. de Sanctis e di alcuni giudizî e criterî di storia e letteratura italiana* (Firenze, 1900, estr. dalla *Rivista moderna*).

Cfr. *Critica*, ix, 334-5.

LX. PIETRO SBARBARO. — N. in Savona il 20 marzo 1838, m. in Roma il 1° dicembre 1893.

Opere principali: 1. *Sulla filosofia della ricchezza* (Bologna, Zanichelli, 1866). 2. *Della libertà*, trattato: introduzione (ivi, 1871). 3. *Regina o Repubblica?* (Roma, Sommaruga, 1884). 4. Il giornale *Le forche caudine* (Roma, 1884-5).

Intorno allo S.: *Processo Sbarbaro* (Roma, stab. della *Tribuna*, 1885); L. M. Billia, *P. S. e il suo tempo*, studio (Torino, Clausen, 1894).

Cfr. *Critica*, ix, 335-6.

LXI. LA CRITICA ERUDITA DELLA LETTERATURA E I SUOI AVVERSARÎ. — Per i lavori degli studiosi qui ricordati, basta rinviare all'*Indice* del *Giornale storico della letteratura italiana* (vol. i-l).

Su Alessandro d'Ancona (n. in Pisa nel 1835, m. in Firenze nel 1914) si veda il volume *Raccolta di studi critici dedicati ad A. d'A.* (Firenze,

Barbèra, 1901), che contiene una bibliografia dei suoi scritti dal 1850 fino al 1900.

Su Adolfo Bartoli (n. nel 1833 in Fivizzano, m. nel 1894), cfr. *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXIV, 333-6.

Sul Rajna (n. il 1847 in Sondrio, professore nell' Istituto superiore di Firenze), si veda D' Ovidio, *Saggi critici* (Napoli, 1878), pp. 150-168.

Sul Canello (1848-83), Torraca, *Scritti critici* (Napoli, 1907), pp. 45-57.

INDICE DEL VOLUME TERZO